

LYRISME ET STRUCTURES SONORES

**Nouvelles méthodes d'analyse des rythmes
appliquées à Atala de Chateaubriand**

**Thèse complémentaire pour le doctorat ès lettres
présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris**

par

Pius Servien Coculesco

PARIS
BOIVIN & C^{ie} ÉDITEURS
5, RUE PALATINE

—
1930



LYRISME ET STRUCTURES SONORES



Digitized by the Internet Archive
in 2026

LYRISME ET STRUCTURES SONORES

**Nouvelles méthodes d'analyse des rythmes
appliquées à Atala de Chateaubriand**

**Thèse complémentaire pour le doctorat ès lettres
présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris**

par

Pius Servien Coculesco

PARIS
BOIVIN & C^{ie} ÉDITEURS
5, RUE PALATINE

1930



AVANT-PROPOS

LES RECHERCHES NOUVELLES

Ce livre tend plutôt à ouvrir des voies, qu'à en fermer une :

Nous n'avons pas achevé et parfait l'étude des rythmes dans *Atala* de Chateaubriand. Nous ne savons, dans ce domaine, ce que achever et parfaire veut dire. Nous avons dessiné certaines voies, pénétré jusqu'à certain niveau d'analyse, dans un sujet qui n'a pas de fin.

Ce sujet n'était d'ailleurs pas l'étude d'*Atala*, qui ne s'est trouvée poursuivie que secondairement. Prendre cette étude pour sujet, et la faire complète, cette double proposition nous semblerait analogue à la suivante : se donner pour tâche d'additionner un à un les termes d'une série infinie. Non seulement c'est une opération qu'on ne saurait achever ; mais on peut encore douter de son intérêt. Ce qui semble intéressant, c'est de découvrir des procédés d'analyse de cette série, qui pourraient être transportés à toute autre.

Voilà donc ce que nous n'avons pas fait; et voici ce que nous avons essayé de faire :

Il y a peu d'années encore, on ne savait guère analyser les rythmes de la prose française.

Le seul être de rythmes que l'on connût, le vers, servait de modèle à toutes les analyses de rythme.

Mais ce qu'on appelait le vers était plutôt ensemble de règles, que rythme. On y retrouvait ce qu'on y avait mis¹. L'échec des méthodes d'analyse du vers, une fois appliquées à la prose, pouvait avertir qu'on ne connaissait pas le vers non plus. Une bonne explication rythmique vaut partout.

L'analyse de la prose en fonction du vers, revenait à essayer d'expliquer des rythmes libres en fonction de rythmes contraints, définis *a priori*. Non pas que le vers n'en contienne d'autres aussi : mais c'est précisément ceux-ci, qu'on voyait moins. Le vers, c'était surtout la définition de Boileau, ou des nombreux manifestes poétiques du même genre.

En pratique, l'analyse de la prose en fonction du vers se traduisait par la recherche, en prose, de choses semblables à la définition connue de ces vers : des groupes de syllabes égaux ou inégaux. Pour les uns, le rythme de la prose devait s'expliquer par la présence dans cette prose de groupes de syllabes égaux : par exemple des files d'octosyllabes. Ceux qui, doués d'un sentiment artistique plus vif, ne pouvaient s'arrêter un instant à pareille explication, pour la raison que jamais

1. Le titre étonnant *Traité de versification* correspond à cette époque de la rythmique. Code et non science.

pareilles « octosyllabites »¹ ne les avaient délectés, quand la prose s'en trouve atteinte; ceux-là ne pouvaient donc que se rejeter sur l'autre explication dérivant de la notion de vers. Pour ces derniers, une belle prose, c'est celle qui contient des groupes de syllabes inégaux. Cette explication n'offrait esthétiquement aucun danger. Il est en effet difficile de concevoir une prose quelconque, et par conséquent aussi une belle prose, qui soit autre chose qu'une suite de groupes de syllabes inégaux.

L'analyse de la prose, et par suite du rythme en français, a trouvé, croyons-nous, ses vraies bases :

1° quand nous avons classé toutes les rythmiques possibles, et tenu compte de toutes dans l'effet total; notamment du rôle essentiel des rythmes toniques, qu'on ne remarquait même pas en prose;

2° quand nous avons étudié, non la prose en fonction du vers, ou plus exactement du vers versifié et codifié; mais, en inversant l'étude, le vers en fonction de la prose.

Cela fonde l'analyse de la page rythmée. En ajoutant une dernière méthode, la séparation systématique de l'amorphe sonore, il était possible d'aborder l'analyse des œuvres en prose d'une façon qui signifiât enfin quelque chose, qui ne fût pas seulement quelques sondages au hasard².

Après avoir ainsi fait précéder l'analyse du « vers » de l'analyse de la « prose », bientôt nous avons trouvé

1. H. Bremond, *Les Deux Musiques de la Prose* (le Divan, 1925).

2. *Rev. des Cours et Conférences*, 30 mai 1929, p. 380.

plus naturel, et par suite plus fécond, de mettre avant l'analyse des rythmes de la prose celle de la musique, cette rythmique généralisée. Les mêmes méthodes, les mêmes idées se montraient également efficaces partout : seul critère de la valeur d'une doctrine rythmique ; et critère auquel les précédentes doctrines ne satisfaisaient pas du tout.

L'ouvrage présent ajoute son effort à celui d'un cycle d'ouvrages. C'est dans l'*Essai sur les rythmes toniques du français* (1925)¹ que nous avons indiqué pour la première fois ces méthodes. Appliquées à écrire une monographie de Rousseau et notamment de la Nouvelle Héloïse, elles se montraient tout aussi aptes à expliquer la tentative de Baïf et l'échec nécessaire de ses vers mesurés, que d'autres auteurs, notamment des traducteurs de l'antique, reprennent de temps à autre ; elles montraient comment pourrait être abordée, dans les meilleurs conditions, cette question des traductions ; elle expliquait les rythmes de Rabelais, les ratures de Flaubert, les doléances de Fénelon : bref, des objets très divers apparaissaient faciles à examiner, une fois adopté le nouveau point de vue.

Après avoir ainsi examiné la prose d'abord, en fonction des connaissances acquises, nous analysions le vers, dans *Les Deux rimes*² ; qui montre notamment qu'il n'y a pas un alexandrin, mais deux, suivant que le centre de gravité est dans les rythmes arithmétiques, ou dans les

1. Aux Presses Universitaires de France, Paris, 1925.

2. *Revue des Cours et Conférences*, mars-mai 1927 (en réimpression dans l'ouvrage *Rime, Vers, Pensée*).

rythmes de timbres : a-t-on un vers blanc orné de rime, a-t-on une rime riche que suit un dodécasyllabe flottant ? Une étude du vers de Boileau, une autre de celui de Hugo, permettaient d'apercevoir nettement le premier type, et le moment où l'alexandrin tend à basculer, du premier type au second (1927).

Ces méthodes, quoique adaptées à la philologie, étaient de conception si strictement scientifique, qu'elles se traduisaient immédiatement en formes physiques, et s'appliquaient aussi aisément au domaine le plus étendu de phénomènes rythmés. Nous montrions, entre autres, la possibilité d'énoncer en langage purement numérique tout ce que nous avons dit jusqu'alors : *Introduction à une connaissance scientifique des faits musicaux* (1929)¹.

A la lumière de ces notions, a été reprise ici l'étude des pages françaises de mouvement sonore libre. Elle est une introduction à l'examen des rapports du lyrisme et des rythmes ; elle montre déjà que, dans la mesure où le lyrisme cristallise librement, il cristallise en structures sonores régulières².

1. *Collection des suggestions scientifiques*, fasc. III (A. Blanchard éd.).

2. *Bibliographie et citations*. On trouvera ici aussi peu de citations que dans la plupart des mémoires scientifiques. Comme, en lettres, il est d'usage de se recommander d'une plus riche bibliographie, nous devons un mot d'explication sur ce point :

Que doit-on citer ? Dans un ouvrage comme celui-ci (et non quand il s'agit d'établir un point d'histoire par des témoignages), il faut citer ce qui nous a réellement servi, et par suite ce dont on est en droit de penser que d'autres aussi, engagés dans la même voie, pourront utiliser avec profit.

Pour des recherches de rythme telles que nous les conduisons, c'est un devoir de probité de ne pas égarer l'étudiant qui s'y intéresserait, en l'adressant à des livres d'où nous n'avons jamais tiré nos forces. Cela tient à la direction particulière de ces recherches, sans doute ; mais enfin, nous croyons avoir plus profité des ouvrages de physique ou de

mathématiques, plus profité d'avoir étudié l'hexamètre homérique auprès de regretté M. Louis Havet, plus profité d'avoir cherché des lumières sur la rythmique française dans l'*Origine indo-européenne des mètres grecs*, de M. A. Meillet, que d'avoir consulté les livres auxquels irait tout d'abord l'étudiant inexpérimenté : les traités de versification française, etc. Il en trouvera d'ailleurs la liste dans le *Manuel de Bibliographie* de M. G. Lanson (en le complétant de quelques ouvrages plus récents : J. Romain et Chennevières, *Traité de versification française*, Gallimard 1924, P. Claudel, *Réflexions sur le vers français* Nouv. Rev. Française 1925, etc.).

Faut-il citer des ouvrages qui n'ont qu'une relation très lointaine et toute apparente avec ce dont on s'occupe ? N'est-ce pas égarer les chercheurs qui ont peut-être, à d'autres titres, un peu confiance en vous ?

Faut-il appeler à la barre tous ceux qui ont pu se tromper, s'engager un peu vite dans quelque voie peu féconde ? Il est courtois sinon d'excellement politique, de citer l'erreur, quand c'est nécessaire, mais non le livre où elle se trouve.

Ceci nous amène à remarquer une dernière classe de citations, dont au moins les chercheurs nous sauront gré de nous être abstenus : « Lagrange... demandait à un jeune géomètre pourquoi, dans un travail présenté à l'Institut, il citait Laplace à propos d'une question dont celui-ci ne s'était jamais occupé. Il en regut cette réponse : « On m'a dit que je n'aurais pas de rapport si je ne citais pas M. de Laplace. » Lagrange sourit et continua l'examen du mémoire. » (E. Picard, Discours, Sorbonne, 4 mai 1927).

PREMIERE PARTIE

PRÉCIS D'ANALYSE RYTHMIQUE

I

Méthodes pour choisir.

Nous nous proposons de reconnaître les régularités des structures sonores, dans un texte français, aux endroits de mouvement sonore libre.

1. MOUVEMENT SONORE LIBRE. — En musique, les états sonores s'organisent en fonction de facteurs purement sonores. Le génie, quand il « souffle où il veut », ne rencontre aucune contrainte qui l'empêche de ranger les sons selon son souffle.

Le même génie musical, s'il emploie les mots comme briques de ses structures, construit la structure intégrale avec des structures élémentaires déjà données, déjà organisées. Il rencontre leurs exigences et leurs contraintes. Ce n'est plus avec des atomes d'huile colorée qu'il peint; c'est avec de petites pierres résistantes et exigeantes qu'il organise ses mosaïques.

Mais, d'assez loin, ces mosaïques rappellent les

grands mouvements de la peinture. Les mots, emportés par un génie purement musical, suivent les grandes lois de la musique.

Ce que nous appelons mouvement sonore libre, quand il s'agit de mots, c'est un mouvement organisé suivant les deux seuls facteurs suivants :

1° La structure du langage lui-même, ses possibilités et ses impossibilités.

2° L'enthousiasme, le lyrisme, l'émotion d'un génie musical

2. CONTRAINTES AU MOUVEMENT SONORE. — Certaines contraintes sont communes à la musique et à la parole. On peut vouloir faire une ballade, comme on peut vouloir faire une fugue : l'émotion s'accommodera comme elle pourra de ces formes reconnues à priori, préexistantes à l'émotion même.

On peut s'imposer beaucoup d'observances de détail : de ne pas amener des quintes successives, ou des vers dans la prose, même si on en a envie. Car on sait, non de cette envie, mais de Marpurg ou de Quintilien, que cela ne convient pas.

On peut se donner d'avance la forme tragédie, ou la forme sonate.

Mais d'autres contraintes sont propres à la parole. Ces résistances, dans certains cas, peuvent s'accumuler de telle sorte, que le mouvement sonore en perde tous ses caractères, en déforme de façon méconnaissable toutes ses structures.

Si une personne, même très émue, fait effort pour transmettre un ordre militaire, pour exposer la démonstration d'un théorème, l'organisation sonore que cette émotion eût communiquée à des paroles spontanées, ne se retrouve pas dans ce milieu résistant.

Plus on a voulu de choses, plus on a raisonné, plus on s'est imposé de règles, et plus on s'éloigne du domaine où les sons s'organisent selon leurs propres lois.

On peut atteindre à la plus haute beauté en raisonnant, en voulant; sinon en s'imposant des règles à priori. Ce n'est que pour l'étude sonore des textes qu'il vaut mieux préférer, au commencement, ceux qui échappent à ces contraintes. Ils sont plus simples; l'analogie avec la musique les éclaire, et ils sont la clef des autres.

3. CHOIX D'UN TEXTE. — Nous éviterons les textes en vers, le mot vers étant pris ici au sens usuel. Les structures spontanées y transigent avec des structures reconnues et acceptées à priori. Les phénomènes s'en trouvent très compliqués.

Il est clair aussi qu'il ne faut pas choisir un texte mathématique ou philosophique, et en général un texte qui se propose surtout d'apporter des connaissances, ou même de raconter une histoire réelle ou imaginée.

Si l'on veut s'en tenir à des pages présentant un intérêt quelconque, il reste donc de rechercher des pages lyriques.

Il n'y a guère, en français, d'ouvrage en prose entièrement lyrique; en entendant par là pur et libre enthousiasme, poésie qui ne peut pas faire autrement que d'être

poésie. Les poèmes en prose de Baudelaire ou d'Aloysius Bertrand ne semblent pas de cette sorte.

Mais il y a des ouvrages où les pages lyriques abondent. On pense aussitôt à Rousseau, à Chateaubriand, à Michelet, Loti, Barrès.

4. LES DEUX FORMES ACHEVÉES D'ATALA. — Nous prendrons comme objet d'étude *Atala* de Chateaubriand¹.

Cet ouvrage a été achevé deux fois, et deux fois donné à la vie et au public. Cela permettra parfois de consulter l'écrivain lui-même. Le premier état du texte a été fortement heurté par la critique. Pour Chateaubriand, il était déjà définitif : en jugeant avec sa conscience d'artiste, il s'y était en effet arrêté. Néanmoins, par sociabilité ou par sagesse, il consent à réexaminer son texte, à ne pas le tenir pour définitif dès maintenant.

D'une main parfois hésitante, il s'assure des zones

1. Les éditions d'*Atala* dont nous nous servons sont l'originale (1801) et la définitive (1805). On pourra d'ailleurs suivre ces textes sur les deux éditions suivantes, qui les reproduisent :

Chateaubriand, *Atala*, Reproduction de l'édition originale, avec une étude sur la jeunesse de Chateaubriand d'après des documents inédits, par Victor Giraud et Joseph Girardin (Paris, Fontemoing, 1906).

Chateaubriand. *Atala*, ou les amours de deux sauvages dans le désert. *Bibliotheca romanica*, 64-5. L'éditeur, F. Ed. Schneegans, dit :

« Nous reproduisons le texte de l'édition de 1805 (*Atala* et *René*). Ce texte définitif a passé avec des changements peu importants dans toutes les éditions suivantes. Les variantes de l'édition de 1801 permettront d'étudier le travail important de remaniement. On trouvera en note quelques variantes des éditions de 1830 et 1835. »

Nous désignons par :

O, 107, I, le premier alinéa de la page 107, dans l'édition Giraud. (O : éd. originale).

D, 72, I, le premier alinéa de la page 72 dans l'édition Schneegans. (D. : éd. définitive). C'est le même passage que O 107, I.

solides, retranche ou ajoute aux incertaines. Cet état provisoire dure longtemps; un Chateaubriand à l'état froid des critiques vient améliorer l'œuvre de Chateaubriand poète. Parfois le poète s'anime de nouveau, une œuvre locale nouvelle est substituée au fragment ancien. Très souvent, ce sont corrections à froid.

« J'ai passé quatre ans à revoir cet épisode, mais aussi il est tel qu'il doit rester. C'est la seule *Atala* que je reconnaitrai à l'avenir¹. » Une seconde fois, en son âme et conscience, l'écrivain jugeait son texte satisfaisant et définitif.

5. INDICATIONS RÉSULTANT DE LA COMPARAISON DE CES DEUX FORMES ACHEVÉES. — Si l'écrivain, peu satisfait de son œuvre, ne lui donne pas ce « bon à imprimer » transcendant, nous en déduirons que la matière ne s'est pas disposée suivant le souffle du génie, quand il a soufflé où il a voulu. Les structures obtenues ne semblent pas avoir réalisé le mouvement initial, du moins le mieux possible.

Du point de vue sonore, ces structures ne peuvent donc avoir pour nous qu'une signification incertaine. Elles sont une indication psychologique précieuse. Pour nous, elles se classent avec celles qui résultent de grandes contraintes. Ici, le mouvement ne s'est pas heurté à une contrainte facile à désigner : une règle acceptée a priori, une résistance logique. Le mouvement s'est heurté à une contrainte inconnue, qui nous

¹. Préface de l'édition de 1805.

est décelée seulement par le fait que le mouvement ne l'a pas vaincue : puisque finalement l'artiste n'a pas eu la joie de la victoire, et reste incertain devant son œuvre qu'il ne reconnaît pas tout à fait.

C'est dire aussi pourquoi nous ne nous sommes arrêtés qu'aux formes définitives d'*Atala*. Les autres (manuscrits et éditions non définitives), dont l'intérêt à des titres divers est souvent grand, sont l'histoire des hésitations et non des satisfactions. C'eût été ici inutile de retenir ce que le juge naturel de l'œuvre rejette. Il s'agit d'examiner ce qui le satisfait, de mesurer même l'importance rythmique des pages à cette satisfaction. Il nous faut les mouvements qui n'ont rien heurté d'inébranlable, soit connu, soit inconnu.

La comparaison des deux états achevés du roman, met donc pour nous au premier plan les endroits que l'écrivain, au bout de son effort critique, a trouvé néanmoins de roc solide. Il a jugé évidemment telles, les pages de la première forme achevée, qui se retrouvent inaltérées dans la deuxième forme achevée. Ces pages sont rares, mais ce sont celles qui ont le plus de signification.

Pour les pages où les deux textes diffèrent, il faut distinguer.

Les endroits complètement remaniés, par un mouvement poétique nouveau, indiquent seulement que leur première forme ne satisfaisait pas. Quant à la deuxième forme, nous ne pouvons guère savoir si elle satisfaisait :

elle n'a pas subi les poussées de la critique. Elle est, par rapport à l'avenir, ce qu'était la première forme par rapport à l'avenir : elle paraît définitive à l'écrivain, autant que, jadis, la première forme lui paraissait définitive. Elle offre pour nous le grave inconvénient d'ajouter à cette incertitude, cette très grande probabilité : cette page, faite si longtemps après les autres pages du livre, n'est pas née du même mouvement qu'elles. Elle a été faite par le même auteur, et pourtant déjà autre. Il a tenu compte de l'ensemble en refaisant le détail; mais dans quelle mesure y peut-on parvenir? En somme, ces pages refaites, quelque intéressantes que soient leurs nouvelles structures, forment groupe entre elles, peut-être; mais ajouter leur étude à l'ensemble du texte, c'est comme étudier ensemble deux livres différents. Il est bon de ne pas chercher des lois, pour commencer, dans l'hétérogène. Aussi est-ce seulement à titre de curiosité que nous pourrions nous arrêter à ces pages.

D'autres endroits, fort nombreux, diffèrent légèrement, d'une forme à l'autre. Si, des corrections apportées, le souci sonore est visiblement absent, il y a lieu de tenir le second texte pour un état de la première forme sonore, légèrement altéré par quelque contrainte extérieure au domaine des sons : c'est donc la première forme qui intéresse.

Que si la deuxième forme est un état de la première, éclairci par l'observation profonde d'un musicien qui s'observe soi-même, il n'y a pas lieu de chercher des

éclaircissements autres que ceux-là : nous sommes en présence d'un texte commenté musicalement par Chateaubriand lui-même ; c'est-à-dire du plus haut intérêt pour l'étude présente.

Bref, en lignes générales : le texte que nous suivrons, c'est le premier état du texte, celui qui s'est solidifié au moment où toutes les parties de l'œuvre étaient encore malléables, au moment où le mouvement créateur les remuait toutes.

La deuxième forme achevée nous montre, en somme, les parties jugées de roc inébranlable, et nous en offrent souvent un commentaire, une explication sonore, apportée par l'auteur lui-même.

6. LES ENDROITS DE MOUVEMENT SONORE CONTRAINT. Puisque nous recherchons les mouvements sonores libres, nous devons éliminer d'abord les pages où il ne se trouve sûrement pas. Ce seront les catégories suivantes :

1) Les narrations. Cheminer le long d'une narration, c'est cheminer dans un chemin étroit, souvent prévu d'avance. Dans un poème méditerranéen, il n'est pas permis, comme dans un poème hindou, de rompre la narration chaque fois que vient une idée gracieuse, un remous lyrique. Le poète sait où il va, et se hâte vers le terme : *Semper ad eventum festinat*. Ces contraintes de la composition, peut-être plus fortes en France que partout ailleurs, ne laissent pas les mouvements sonores s'établir à leur guise.

Nous éliminerons de notre étude toute page qui tient

au roman par des liens de narration. La contrainte de la narration est parfois très légère, parfois très forte; mais il y en a toujours une. Voici un exemple de page narrative (0,20,1) :

« Je ne tardai pas à être puni de mon ingratitude. Mon inexpérience m'égara dans les bois, et je fus pris par un parti de Muscogulges et de Siminoles, comme Lopez me l'avait prédit. On me reconnut pour Natché, à mon vêtement et aux plumes de ma tête. On m'enchaîna donc, mais légèrement, à cause de ma jeunesse. Simaghan, le chef de la troupe, voulut savoir mon nom, je répondis : « Je m'appelle Chactas, fils d'Outalissi, fils de Miscoû, qui ont enlevé plus de cent chevelures aux héros Muscogulges, etc. » »

2) Les réflexions morales et philosophiques seront également éliminées. Exemple (fin 120, 1) :

« J'assistais comme aux noces primitives de l'homme et de la terre : l'homme, par ce grand contrat, abandonnant à la terre, l'héritage de ses sueurs, et la terre s'engageant en retour, à porter fidèlement les moissons, les enfants et les cendres de l'homme. »

Ou bien, 148, II :

« Ma fille, tous vos malheurs viennent de votre ignorance; c'est votre éducation sauvage et le manque d'instruction nécessaire qui vous ont perdue, etc. »

Ou même, malgré le mouvement et l'éloquence enflammée, 134, I :

« Te sauver! dit le vieillard en se levant, avec une voix terrible; dompter tes passions, et t'empêcher, blasphémateur, d'attirer sur toi la colère céleste! Il te sied bien, jeune homme,

à peine entré dans la vie, de te plaindre de tes douleurs! Où sont les marques de tes souffrances? Où sont les injustices que tu as supportées? etc. »

Il s'agit ici d'un mouvement oratoire très marqué, un de ces mouvements dont la rhétorique ancienne a classé, et parfois provoqué les figures. C'est un certain rythme dans les pensées, qui entraîne des régularités dans la structure sonore; ce n'est pas celle-ci qui a préexisté, qui s'est emparé des mots selon ses lois.

On a étudié assez souvent ces mouvements, et même les mouvements sonores qui en résultent. Il faut se rappeler que les mouvements sonores n'y sont que secondaires. Le rythme principal est un rythme de concepts.

3) Nous éliminerons les « chants », et tout le matériel indien qui les compose souvent. Chaque fois qu'un personnage est dit chanter, les paroles, à notre sens, ne chantent plus guère, p. 40.

... « Le guerrier en se glissant dans les ombres, chantait à demi-voix ces paroles :

Je devancerai les pas du jour sur le sommet des montagnes, pour surprendre ma colombe solitaire sur le rameau de la forêt.

J'ai attaché à son cou un collier de porcelaine; on y voit trois grains rouges pour mon amour, trois violets pour mes craintes, trois bleus pour mes espérances.

Mila a les yeux d'une hermine et la chevelure légère d'un champ de riz : sa bouche est un coquillage rose, garni de perles; ses deux seins sont comme deux petits chevreaux sans tache, nés au même jour d'une seule mère, etc¹.

1. M. Cargill Sprietsma, dans son édition des pièces diverses d'Aloysius

La prose de ce type est souvent très gracieuse, mais elle veut chanter, et veut être d'allure indienne; autant de contraintes. Chateaubriand la fait avec ce qu'il sait du rythme sauvage; et ce ne sont plus de tout ses propres rythmes s'établissant spontanément.

4) Il est clair que les renseignements purement géographiques et historiques s'éliminent aussi, p. I, II :

« Quatre grands fleuves, ayant leurs sources dans les mêmes montagnes, divisoient ces régions immenses : le fleuve Saint-Laurent, qui se perd à l'Est dans le golfe de son nom ; la rivière de l'Ouest, qui porte ses eaux à des mers inconnues ; etc. »

et p. 9, I :

« Après la découverte du Meschacébé par le père Hennepin et par l'infortuné La Salle, les premiers François qui s'établirent au Biloxi, et à la Nouvelle-Orléans, firent alliance avec les Natchez, nation indienne, dont la puissance étoit redoutable dans ces contrées, etc. »

7. PAGES RETENUES POUR L'ANALYSE SONORE. Ce que nous retiendrons peut se classer sous le titre — mais qu'il s'agit de préciser — de descriptions.

Il ne s'agit pas de descriptions qui apportent beaucoup de connaissances : nous venons d'éliminer les géographiques.

Il s'agit d'un objet vu, et alors peint. Descriptions, non d'une connaissance, mais d'une vision.

Bertrand (Champion, Paris 1926) rapproche, de ce passage, les poèmes en prose de Bertrand. C'est significatif, pour situer la prose Bertrand-Baudelaire par rapport à celle de Chateaubriand, si on remarque qu'ici nous sommes justement amenés à éliminer de tels passages.

Le caractère fondamental d'une telle vision, c'est son unité. Une connaissance analytique a des étapes. Ici, c'est une image, infiniment profonde, mais une.

Infiniment profonde : la vision d'une forêt, c'est autre chose que la connaissance des essences de cette forêt. La connaissance détermine les moyens qui l'exprimeront : on dira qu'il y a là des pins, des noyers sauvages, des tulipiers, des alcées. La vision laisse une liberté de moyens infinie : on la peindra, si on veut, au moyen de noyers sauvages et d'alcées (6, 197). Ou alors « des arbres de toutes les formes, de toutes les couleurs, de tous les parfums, se mêlent, croissent ensemble, montent dans les airs à des hauteurs qui fatiguent les regards » (6). Formes, couleurs, parfums seront si l'on veut, solitudes animées, corps flottants, masses de blanc, de vert d'azur, de rose, ou extraordinaires murmures (9). La vision est suggérée par ceci ou par cela, ou par infiniment d'autres moyens encore.

C'est pour cette liberté dans les moyens de peindre, que nous nous attachons à l'étude des « visions ». Le mouvement sonore y est libre, autant qu'un mouvement porté par des mots peut être libre.

Cette vue peut se porter sur les objets extérieurs. Ce sont alors les paysages de la nature :

« Les restes de l'orage étaient jetés en désordre vers l'orient ; les feux de l'incendie allumé dans les forêts par la foudre, brillaient encore dans le lointain, etc. » (0,102 II).

Mais elle peut aussi bien se faire vision intérieure :

non analyse intellectuelle des états de l'âme, mais chaleur d'un sentiment aperçue d'une seule vue.

« Mes nuits étaient arides et pleines de fantômes, mes jours étaient désolés; la rosée du soir séchoit en tombant sur ma peau brûlante; j'entr'ouvrais mes lèvres aux brises, et les brises, loin de m'apporter la fraîcheur, s'embrasoient du feu de mon souffle. » (138, I).

Ces visions ne diffèrent des descriptions précédentes que par ce caractère superficiel : les unes sont localisées au dehors, les autres en dedans de nous. Dans un monde berkeleyen, fait seulement d'images, la fragilité de cette distinction apparaîtrait davantage encore.

« C'est une sorte de poème, moitié descriptif, moitié dramatique », dit l'auteur de son œuvre. Notre distinction coïncide à peu près avec la sienne, en la précisant un peu. Tout ce qui est histoire de Chactas et d'Atala, la narration pressée qui constitue le drame; cet ensemble de faits, nécessairement « vraisemblables », et par suite équivalents aux vrais; tout ce splendide fait-divers, avec ce qui en augmente la connaissance; ces circonstances précises dont serait friand le reporter d'un journal illusoire : tout cela est pour nous la partie dramatique, de mouvement sonore altéré. Nous la laissons de côté.

Nous gardons la partie descriptive, l'éternel et le général opposé au fait divers réel ou illusoire; les visions, avec leur unité profonde, et les infinis moyens qui s'offrent pour les peindre. C'est là que la musique est libre, quand elle serait faite, non du frémissement

des cordes, mais de mots ; quand elle serait faite de pierre.

Ce que nous trouverons ici se retrouverait donc dans ces cordes et dans ces flûtes, comme dans le mouvement de ces pierres ; dans cette musique généralisée qui est la substance de tous les arts : le rythme.

II

Méthodes pour analyser.

1. LES STRUCTURES SONORES RÉGULIÈRES. Les pages choisies comme nous venons de le faire sont toutes rythmées. Pour quelques-unes, il suffit d'une très faible sensibilité aux rythmes pour s'en apercevoir.

Nous nous attacherons ici à montrer que toutes ces pages offrent des régularités, de types d'ailleurs très divers, dans leurs structures sonores.

Cela montrera qu'il y a coïncidence entre le choix que nous avons fait (qui revient à retenir le plus lyrique), le sentiment des rythmes, et la présence de ces structures régulières.

Aussi appellerons-nous souvent rythmes ces structures régulières. Cela ne veut pas dire que l'oreille se préoccupe de compter des éléments sonores, comme nous le faisons en analysant ces phénomènes. Cela veut dire que l'analyse reconnaît toujours de ces structures là où l'oreille reconnaît des rythmes; et il doit bien y avoir entre le premier phénomène et le second relation de cause à effet.

2. ANALYSE DU SON. Nous allons reprendre brièvement,

et en nous bornant à ce qui est ici strictement nécessaire, des méthodes que nous avons indiquées ailleurs¹.

Pour avoir une classification complète des rythmes sonores, classons complètement ce qui peut les engendrer.

Nous laissons ici de côté la question des rythmes dans la partie significative des syllabes, pour nous en tenir aux rythmes sonores.

Du point de vue de la physique, un groupe de syllabes, comme tout autre groupe de sons, se caractérise par le nombre de ses éléments, leurs hauteurs, timbres, durées et intensités respectives. De là cinq rythmiques théoriquement possibles, concourant à la production du rythme total.

En fait, il n'y a guère à tenir compte, en français, des rythmes qui pourraient provenir des hauteurs : leurs variations font trop peu d'effet. Les durées sont plus senties, mais sont sous la dépendance des accents toniques : de là peu d'utilité à distinguer, en français, une rythmique prosodique, comme on s'est tant efforcé de le faire.

Les timbres ont une autre importance, mais leur rythmique procède par valeurs continues : par nuances et modulations, une incessante instabilité des valeurs, qui en rend l'analyse, avec les méthodes actuelles, encore très subjective. Dans ce qui suit, nous nous bornerons à de rares indications sur les timbres ; notre effort les néglige, comme tout ce qui est continu,

1. *Essai sur les Rythmes*, chap. I.

pour s'attacher à ce qui peut être dit sur les structures discontinues.

De cet ordre, essentiellement, sont les deux dernières rythmiques : arithmétique, c'est à dire qui compte les éléments sonores ; tonique, c'est-à-dire où les régularités sont dans la distribution des accentuées et des atones.

2. NOTATION. Pour ne pas trop dérouter les habitudes philologiques, nous nous en tiendrons ici, en la modifiant un peu, à la vieille notation usitée dans les langues à accents toniques déjà remarqués par les métriciens : le signe - marquera une accentuée, le signe *o* une atone.

Cette notation a l'inconvénient de produire de la confusion, si on ne sépare dans une longue file de pareils signes, de petites unités appelées pieds.

Mais cette solution a un inconvénient autrement grave, qui est d'introduire des problèmes faux. On se demande aussitôt, par exemple, si le rythme est ascendant ou descendant ; si c'est iambe ou trochée, anapeste ou dactyle.

Ce n'est ni l'un ni l'autre ; c'est l'un ou l'autre suivant qu'on a coupé ici où là.

On peut conserver la notation habituelle, et faire disparaître les problèmes faux introduits par la division en pieds, en disant une fois pour toutes comment on divise ; et en se rappelant qu'on a divisé soi-même, pour mieux voir, mais que ces divisions n'existent pas dans le phénomène. Il s'agit de l'étudier, et non pas d'étudier ce que nous y avons mis.

Nous allons toujours couper après une syllabe tonique.

Sur la page, les rythmes auront l'air uniformément ascendants, 000-0-00-, etc : ils ne sont pas ascendants du tout, c'est une notion dont nous ne savons pas ce qu'elle signifie. Ils sont coupés comme cela pour nous, pour voir un peu mieux à l'intérieur des longues files schématiques.

Cette notation connote naturellement les deux rythmiques retenues ici : arithmétique et tonique. Elle ne retient que cela, c'est-à-dire les éléments qui nous intéressent du point de vue des rythmes sonores. On pourrait se passer de cette notation, et faire les analyses non sur les schémas, mais sur les phrases elles-mêmes, où on se serait borné à souligner les syllabes accentuées. Les schémas sont préférables à ce dernier procédé, qui conserve d'une phrase, non seulement ce qui concerne nos analyses, mais tout ce qui ne les concerne pas.

C'est dire qu'il n'y a rien d'arbitraire dans cette représentation, qui est simplement plus commode pour nos fins.

3. INTERPRÉTATION DES ACCENTS TONIQUES. Avec cet instrument d'analyse, nous n'avons qu'à aborder les textes. On voit comment, pour l'analyse tonique et arithmétique, ils se traduisent immédiatement en schémas. Dans cette traduction, insistons bien, on n'introduit aucune espèce d'arbitraire ; si on prend les précautions que nous venons d'indiquer. Simplement, on élimine des éléments contenus dans la phrase, qui n'ont aucune part dans la production des rythmes examinés ici.

L'arbitraire semble pouvoir s'introduire ailleurs :

Que nous traduisions une syllabe accentuée par un signe -, nous n'avons rien introduit de notre fonds. Mais qu'est-ce qui nous dit que la syllabe ainsi traduite était bien une accentuée?

Parmi les personnes qui s'occupent de littérature (et non parmi les linguistes, bien entendu) il y a des personnes qui doutent qu'on puisse parler de rythmes dus à l'accent tonique, tant elles croient cet accent presque inexistant en français.

Mais, parmi ceux qui savent qu'il existe, nombreux sont ceux qui le croient presque indéterminé. Il s'en suivrait alors que les rythmes toniques que nous découvrirons, seraient bien un peu des rythmes que nous introduisons. C'est ici que l'arbitraire s'introduirait. On remarque justement, par exemple, que « Messieurs », au commencement d'un discours, peut s'accentuer « **Messieurs** »; ou, oratoirement, « **Messieurs** ».

Il n'en reste pas moins que l'orateur, dans un discours et un endroit déterminé, a prononcé l'une **ou** l'autre. Comme dirait Pascal, il y a des endroits où il faut dire Messieurs **Messieurs**, et d'autres où il faut le dire **Messieurs**. Cela ne veut pas dire qu'il est libre aux commentateurs, partout où ils trouvent Paris dans un texte, de le remplacer par Capitale du royaume.

Bref, l'accentuation d'un texte est parfaitement déterminée, encore qu'il puisse être lu de bien d'autres façons encore. L'accentuation réelle, c'est celle suivant laquelle le texte s'est déroulé en naissant : de toute évidence il n'y en a pas eu deux; tout au moins si le

texte a été vécu, et n'est par un pur chef-d'œuvre de l'art de raturer¹.

Tout au plus aurait-on le droit de dire que nous ne pourrions jamais connaître l'accentuation réelle, originelle, d'un texte; mais on n'a pas le droit de dire que la distribution de ses accents toniques est indéterminée.

Mais, au lieu de discuter théoriquement ces questions, prenons donc des phrases de Chateaubriand, et voyons ce qu'il en est.

Lectures possibles :

- 1) Si ma **main** tombe par **hasard** sur la **tienne** (073, I).
- 2) L'autre **jour** le **vent** jeta tes che**veux** sur mon **visage** (*ibid.*).

Lectures impossibles :

- 1) Si ma main **tombe** par **hasard** sur la **tienne**.
- 2) L'autre **jour** le vent **jeta** tes che**veux** sur mon **visage**.

Ces secondes scansions ne diffèrent des premières que par la place d'un seul accent. Elles sont impossibles ici, elles constituent un faux sens ridicule; il faudrait lire le texte **mécaniquement**, sans le comprendre, pour risquer de scander ainsi.

Mais si on lisait **mécaniquement**, elles seraient possibles, parce que d'autres phrases analogues les admettent :

- 1) (De ta fourrure) si les poils **tombent** par **hasard** sur ta **robe**.
- 2) L'autre **jour** le vent **jeta** de grosses **vagues** sur la **grève**.

1. v. *Essai sur les Rythmes*, chap. Paradoxe sur les corrections.

Cette classe d'accents, possibles en français, sont éliminés par une lecture attentive du texte. D'autres accents s'éliminent d'eux-mêmes, parce que le français ne les admet pas. Ex. : L'autre jour **le** vent.

Bref, il y a des accentuations toujours impossibles. D'autres sont possibles suivant les cas. Les différentes accentuations possibles d'une phrase ne sont pas synonymes : chacune a un sens précis. « L'autre **jour** le vent », ce n'est pas « **L'autre** jour le vent ». Semblablement « quitte » n'est pas la même chose dans « je te quitte », et dans « nous sommes quittes ». Quand il y a pluralité de sens, soit des mots, soit des groupes de mots, c'est à leur ensemble d'éliminer tous les sens possibles, sauf un : c'est à ce prix qu'une phrase est précise, dit ce qu'elle veut dire.

Une phrase précise, c'est, entre autres, une phrase qui a ses accents toniques déterminés.

Quand ils ne le sont pas, la phrase garde plusieurs sens possibles, comme plusieurs rythmes; elle est riche de tous, plus ou moins réels, plus ou moins virtuels; elle n'est pas précise.

Mais parfois elle semble imprécise parce qu'on ne l'examine que dans le sens des mots, où une certaine imprécision reste. On ne s'aperçoit pas que cette imprécision est levée par les régularités du rythme : il impose un mouvement; à l'endroit jugé imprécis, ce mouvement indique une scansion, élimine les autres : avec cette scansion, la phrase a un seul des sens qui tantôt restaient possibles.

Voici deux sens différents :

1° La lune brillait, etc., et sa **lumi**ère gris de **per**le descendait sur la **cime** indéterminée des **for**êts.

2° ... et sa **lumi**ère gris de **per**le descendait sur la **cime**, etc.

l'analyse rythmique élimine absolument ce sens, admet seulement le premier; de combien le plus expressif!

On dirait volontiers : quand, dans une phrase, la place des accents n'est pas déterminée, c'est que — ce n'est que de la prose. Et non pas cet être précis, nerveux, aux ligatures fines : la phrase lyrique.

Mais admettons même (ce que nous sommes peu portés à admettre) qu'un texte lyrique se prête non à une seule, mais à deux accentuations différentes, également légitimes du point de vue du sens. Si une seule des deux est rythmée, est analysable en structures régulières; puisque le texte l'admet aussi, on constate une fois de plus la coexistence du lyrisme et de rythmes, au moins virtuels et *possibles*.

Cette possibilité, propre aux textes lyriques, n'existe pas nécessairement pour un texte quelconque. Enfin cette coïncidence régulière — lyrisme, rythme — ayant de moins en moins l'air d'une pure coïncidence, on peut même admettre que, lorsqu'il y a doute, c'est la lecture qui fait le mieux ressortir le caractère rythmé du texte, qui est la bonne.

INSTRUMENTS D'ANALYSE : Ainsi, d'une phrase à accents toniques déterminés :

Si ma **main** tombe par **hasard** sur la **tienne**
se déduit un schéma, obtenu en faisant correspondre le

signe 0 aux atones, le signe -aux syllabes accentuées ; soit :

00- 0000- 00-

(en négligeant la dernière atone, celle qui fait que les vers sont féminins, mais ne les allonge pas, donc n'est par comptée comme les autres).

De tels schémas, nous les découpons toujours en *pieds* de la façon suivante : 00- 000- 00-

On chemine le long de la phrase, et on coupe systématiquement après les syllabes accentuées¹.

Les pieds ainsi définis introduisent la clarté obtenue d'ordinaire au moyen de la notion ordinaire de pieds ; sans introduire aussi, comme cette notion, des problèmes faux.

La phrase ne se coupe pas naturellement en pieds ; mais elle se coupe naturellement en *vers*. Apercevoir l'ordre dans les structures régulières, ou couper selon ces unités naturelles, revient au même. Un vers va d'un signe de ponctuation rythmique, d'un silence musical, au suivant.

On verra que Chateaubriand sépare toujours les vers successifs d'une phrase au moyen de signes de ponctuation.

Les vers se groupent en unités métriques supérieurs, que nous appellerons assez irrégulièrement parties, ensembles, ou même strophes. Il est inutile de définir des mots nouveaux pour ces unités ; et même, se servir

1. Cf. *Les Rythmes comme introduction physique à l'esthétique* (Bibl. de la Rev. des Cours, Boivin, éd.), VIII, 4.

systématiquement du même mot usuel pourrait introduire des suggestions fausses.

Pour les mots vers et pieds, nous les empruntons au langage courant et à des notions parentes, pour éviter l'écueil des nouveaux mots : mais il faut retenir qu'ils sont définis ici et refrappés avec un sens nouveau.

C'est dans les mêmes vues que nous définirons les instruments suivants :

Vers égaux : vers du même nombre de syllabes ; ce revient à dire vers indiscernables du point de vue de la rythmique arithmétique.

Vers semblables : vers du même nombre de pieds.

Vers identiques : deux vers sont tels, si on y rencontre la même succession d'atones et de toniques. Autrement dit : vers dont le schéma est le même.

Vers indiscernables du point de vue de la rythmique tonique ; et, *ipso jacto*, de la rythmique arithmétique.

Voici des vers égaux :

ton seul toucher me faisait tressaillir
et voilà que je ne sens plus ta main (O,147,1).

Voici des vers semblables :

des coups de **bec** contre le **tronc** des **chênes**
des froissements d'animaux qui **marchent** (O.8,1)

Et voici des vers identiques :

Mes **nuits** étaient **arides**
et **pleines** de **fantômes** (O., 136,1).

Deux considérations très importantes, que nous avons apportées de la musique ou même de la physique, sont la notion de *thème* et de *symétries*. Nous signalons seulement ici la généralité de leur emploi. Mais, pour ne pas nous encombrer d'avance de trop de définitions, nous verrons pendant nos analyses même comment elles servent à éclairer aussi les rythmes de la prose¹.

1. *Introduction à une connaissance scientifique des faits musicaux* : chap. I, *Le principe de dissymétrie* : chap. II, *La reconnaissance des thèmes*.

DEUXIÈME PARTIE

I. ATALA : STRUCTURES RÉGULIÈRES DES ZONES LYRIQUES.

REMARQUES GÉNÉRALES. — Le problème : comment analyser un roman lyrique? se trouve résolu pour nous; ou, du moins, nous en avons une solution qui donne un sens quelconque à un pareil travail.

De ce volumineux mélange, nous avons un critère pour extraire, du plus ou moins amorphe, les parties cristallines. Nous avons aussi une méthode simple et bien définie pour étudier ces parties..

Ouvrons *Atala*. Nous allons procéder de la façon suivante :

1° Nous éliminerons tout ce qui est mouvement contraint : réflexions morales et philosophiques, « chants » indiens et matériel sauvage, renseignements purement géographiques ou historiques. Il nous restera les descriptions, au sens que nous avons précisé. (On pourra laisser de côté les bribes descriptives qui se réduisent à une ligne ou deux.)

Tel est l'unique critère déterminant notre choix. C'est secondairement que ces pages apparaîtront les plus

lyriques, les plus rythmées ; et, à l'analyse, composées de structures sonores régulières.

2° Ces pages, choix de lectures ou anthologie d'un nouveau genre, seront d'abord lues sans aucun instrument d'analyse. Il s'agit d'en déterminer les divisions naturelles et la distribution des accents toniques (comme pl. haut, ch. II, § 4).

3° Ces textes ainsi choisis et déterminés dans leur accentuation, sont ensuite sans arbitraire aucun traduits en schémas, et analysés commodément sur ces schémas surtout, au moyen des quelques instruments que nous avons définis.

Les passages suivants sont tous les passages d'*Atala* répondant à notre choix. Quel que soit le passage du roman que le lecteur ne trouvera pas parmi ceux-ci, ce passage éliminé, on le vérifiera, appartient à une des catégories rejetées par notre critère.

Ils sont présentés déjà divisés selon leurs divisions naturelles, et les syllabes accentuées en sont imprimées en caractères **gras**.

Chacun est suivi d'une analyse. On y signale, les régularités de structure, en général, dans l'ordre où on les rencontre. Elles sont imprimées en *italique*. On ne retrouvera ici que des ébauches de classement de ces formes très diverses : les aborder, armé d'un préjugé classificateur trop déterminé, eût été assez dangereux. Ce n'est qu'après les avoir recueillies librement, au fur et à mesure de l'examen des textes, que nous essaierons plus tard, dans la dernière partie de ce travail, d'en esquisser le classement.

Une dernière remarque :

Les accents toniques sont plus ou moins déterminés, ont plus ou moins de relief, suivant que la prose est plus ou moins éloignée du prosaïque, ou simplement du raturé. Certes, dans le *cantus obscurior* de certaines proses, il est parfois des toniques sans relief, qu'on peut aussi bien tenir pour atones. Il adviendra donc parfois que nous ayons accentué, ou laissé sans accent, telle de ces syllabes d'interprétation douteuse; alors que le lecteur serait plutôt enclin à faire le contraire. Cela se produit, certes; mais on remarquera que nous ne faisons guère état de ces interprétations douteuses, dans les analyses qui suivent : nous ne relevons guère que les structures régulières qui en sont indépendantes.

I

Quand tous ces fleuves se sont gonflés...

O, 2, I.

Quand tous ces **fleuves** se sont gonflés des déluges de
[l'hiver;
quand les tempêtes ont abattu des pans entiers de forêts;
le Temps assemble sur toutes les sources,
les arbres déracinés.

Il les unit avec des lianes,
il les cimente avec des vases,
il y plante de jeunes arbrisseaux,
et lance son ouvrage sur les ondes.

Charriés par les vagues écumantes,
ces radeaux descendent de toutes parts au Meschacébé.

Le vieux fleuve s'en empare,
et les pousse à son embouchure,
pour y former une nouvelle branche.

Par intervalle,
il élève sa grande voix,
en passant sous les monts,
et répand ses eaux débordées autour des colonnades des
et des pyramides des tombeaux indiens, [forêts,
c'est le Nil des déserts.

CORRECTIONS en D : il y en a de si importantes, que
métriquement D est un tout autre texte.

I

ANALYSE

Cette description, fortement remaniée dans D, est autant un aperçu géographique qu'une intuition lyrique. Ce que nous en prenons a une certaine unité, c'est l'image du fleuve. Néanmoins, on s'attend à ce que les rythmes ne soient pas des mieux dessinés.

PREMIÈRE PHRASE : *Sa dernière virgule, toute rythmique*, avertit pourtant que la rythmique est bien l'un des facteurs.

Quand tous ces **fleuves** se sont gonflés des déluges de
[l'hiver;
quand les tempêtes ont abattu des pans entiers de forêts;
le Temps assemble sur toutes...

ooo- oooo- oo- ooo-
ooo- oooo- ooo- oo-
ooo-

Continuité : *les deux premiers vers, égaux et semblables, suggèrent l'idée d'identité. Le troisième reprend et abrège.*

DEUXIÈME PHRASE : *Elle commence comme l'autre. On avait :*

Quand tous les **fleuves** se sont gonflés...

quand les tempêtes ont abattu...

Il les **unit** avec des lianes,

c'est-à-dire encore une fois ooo- oooo-

A tous les vers féminins de la précédente correspondent ici des masculins :

... hiver, ... forêts, ... sources, ... déracinés.

lianes, vases, abrisseaux, ondes.

On remarquera les *trois vers assonancés*, en *é*, de la première phrase ; et les *deux paires d'assonances* de la seconde, en *a* et *o*.

Le premier vers commence, les autres finissent tous par le pied *o o o - :*

il les **unit**...

il les **cimente** avec des **vases**,

... **jeunes arbrisseaux**,

... **lance** son **ouvrage** sur les **ondes**.

o o o -

o o o - o o o -

... . o o o -

.... o o o - o o o -

Ces vers varient insensiblement, en maintenant l'idée de l'égalité, pour aboutir à deux décasyllabes semblables (il y en avait déjà un dans la première phrase). Le premier vers a deux pieds et 9 syllabes, le second deux pieds et 8 syllabes, les décasyllabes ont trois pieds :

il y **plante** de **jeunes arbrisseaux**,
et **lance** son **ouvrage** sur les **ondes**.

TROISIÈME, QUATRIÈME ET CINQUIÈME PHRASES : Sauf deux vers successifs commençant par le pied *o o o -*, et un autres commençant par *o o o o -*, tous commencent par le pied *o o -*.

Charriés par les **vagues**... 0 0 - 0 0 -
 ces **radeaux** descendent...
 Le vieux **fleuve** s'en...
 et les **pousse** à...
 il élève sa...
 en passant sous...
 et **répand** ses...
 c'est le **Nil** des **déserts**. 0 0 - 0 0 -

REMARQUES SUR L'ENSEMBLE : Cet ensemble à son unité : le mouvement du fleuve. Avant, c'était de la géographie pure. Après, une phrase de transition avertit qu'il a changement : « Mais la grâce est toujours unie à la magnificence, etc ».

Il y a, dans cet ensemble, *sept vers de trois pieds*. Les six premiers qu'on rencontre sont analogues, en ce qu'ils ne sont jamais construits que de deux pieds différents.

Il y plante de **jeunes arbrisseaux**, 0 0 - 0 0 - 0 0 0 -
 et lance son **ouvrage** sur les **ondes**. 0 - 0 0 0 - 0 0 0 -
 Charriés par les **vagues écumantes**, 0 0 - 0 0 - 0 0 0 -
 on peut remarquer que *ces trois vers se suivent dans le texte, égaux et semblables entre eux, le premier et le troisième identiques*).

pour y **former** une nouvelle **branche**. 0 0 0 - 0 0 0 - 0 -

Tous ces vers sont aussi des décasyllabes. Donc *tous les vers de trois pieds rencontrés dans l'ensemble, sauf le dernier, sont égaux et semblables entre eux*.

Si l'on regarde maintenant tous les vers successifs

de l'ensemble, du point de vue des pieds toniques qui les constituent, on rencontrera les structures suivantes :

1° *Deux vers semblables ; un vers ; trois vers semblables ; trois vers semblables ; un vers ; deux vers semblables.*

Remarquer la symétrie de cette structure ; composée d'ailleurs exclusivement de vers dipodes, tripodes et tétrapodes.

2° *Au point précis où se termine la structure précédente, commence celle-ci :*

un vers tripode ; un vers ; un vers tripode ; un vers tripode ; un vers.

On suivra facilement ces structures sur le texte de l'ensemble en séparant les vers d'un trait de crayon, comme il vient d'être dit.

Si on regarde les vers de l'ensemble, du point de vue des vers égaux :

1) *les deux premiers ont 16 syllabes chacun :*

Quand tous ces fleuves se sont gonflés des déluges de l'hiver,
quand les tempêtes ont abattu des pans entiers de forêts ;

2) *on a vu déjà cinq décasyllabes, tous semblables entre eux, dont trois successifs.* Il n'y en a pas d'autre.

3) *on remarque aussi trois octosyllabes :*

Il les cimente avec des vases,
et les pousse à son embouchure,
il élève sa grande voix,

et deux heptasyllabes :

les arbres déracinés.

Le vieux fleuve s'en empare,

Tous ces vers arithmétiques, notamment les octosyllabes et décasyllabes dont on s'est si souvent occupé, ne sont pas insérés ingénument à la file, comme chez Joubert ou Marmontel; ils naissent naturellement du rythme tonique, avec un perpétuel mouvement d'évolution.

II

Suspendus sur le cours des ondes.

O, 5, I.

Suspendus sur le **cours** des **ondes** ¹,
groupés sur les **rochers** et sur les **montagnes**,
dispersés dans les **vallées**,
des **arbres** de **toutes** les **formes**,
de **toutes** les **couleurs**,
de **tous** les **parfums**,
se **mêlent**,
croissent ensemble, [regards.
montent dans les **airs** à des **hauteurs** qui fatiguent les

Les **vignes sauvages**, les **bignonias**, les **coloquintes** ²,
s'entrelacent au **pied** de ces **arbres**,
escaladent leurs **rameaux**,
grimpent à l'extrémité des **branches**,
s'élancent de l'érable au **tulipier**,
du **tulipier** à l'alcée,
en **formant** mille **grottes**, mille **voûtes**, mille **portiques**.

Souvent égarées d'arbre en arbre,
ces lianes traversent des **bras** de **rivières**, [fleurs.
sur lesquels elles **jettent** des **ponts** et des **arches** ² de

Alors les **chaines** de feuillage,
 les pommes **d'or**,
 les **grappes** empourprées,
 tout **pend** en festons sur les **ondes** ³.

Du **sein** de ces massifs embaumés ⁴,
 le superbe ⁵ magnolia élève son **cône** immobile ⁶,
 Surmonté de ses ⁷ roses **blanches**,
 il domine **tous** ces berceaux ⁸,
 et n'a **d'autre** rival que le palmier, [verdure.
 qui **balance** légèrement auprès de **lui** ses éventails de

CORRECTIONS dans D. — I eaux 2, 2 *om* et des arches;
 3 *om* toute la phrase 4 *om* embaumés 5 *om* superbe 6;
 7 larges 8 toute la forêt.

II

ANALYSE.

(alinéa entier, sauf une première phrase de transition).

PREMIÈRE PHRASE : *Le deuxième pied est partout, ou*
o o -, ou bien o o o -. Il est partout plus grand que le pre-
mier pied, sauf dans le premier vers où ils sont égaux :
 suspendus sur le **cours** ;
 groupés sur les **rochers**....
 dispersés dans les **vallées**,
 des **arbres** de **toutes**...
 de **toutes** les **couleurs**,
 de **tous** les **parfums**,
 se **mêlent**,
croissent ensemble,
montent dans les **airs**.

· Sur 9 vers, 7 sont, ou dipodes, ou tripodes.

DEUXIÈME PHRASE : Seule correction : *une virgule rythmique*.

Les virgules dans le premier vers sont des virgules d'énumération; la vraie virgule rythmique est celle qu'apporte cette correction. A ces virgules d'énumération en correspondent d'autres à la fin (*énumération également à trois termes, qui équilibre celle du début*).

Ici encore, *mouvement croissant, analogue au précédent, des pieds dans les vers*; sauf pour l'avant-dernier vers.

La phrase est symétrique par rapport au vers central :

Avant, on rencontre deux terminaisons féminines, une masculine : coloquintes, arbres, rameaux; après, une masculine et deux féminines : tulipier, alcée, portiques.

La phrase est prise entre deux vers féminins très analogues, et comme contenu (énumération à trois termes); et comme structure sonore :

Les **v**ignes sau**v**ages, les bignon**i**as, les colo**q**uintes,
en **f**ormant mille **g**rottes, mille **v**oûtes, mille port**i**ques.

o - oo - oooo - ooo - o
oo - oo - ooo - oooo - o

Ce vers exclus, ce qui reste est consacré au mouvement. *Par rapport au vers central se répondent l'image, formée d'un vers tripode et d'un dipode :*

s'entrelacent au **p**ied de ces **a**rbres,
escaladent leurs rame**a**ux,

et l'image semblable :

s'**élan**cent de l'**é**rable au tul**ip**ier,
du tul**ip**ier à l'alc**ée**,

Il y a ainsi deux masses semblables de part et d'autre du vers axial, de neuf pieds chacune ; elles sont même sensiblement égales : 30 et 31 syllabes.

TROISIÈME ET QUATRIÈME PHRASES : *La troisième phrase est toute en dactyles.* En D, une correction abrégée de deux dactyles cette musique un peu sommaire :

Sou**vent** égar**ées** d'arbre en ar**bre**,
ces lianes traver**s**ent des br**as** de riv**ière**s,
sur les**quels** elles jettent des pont**s** (et des arch**es**) de fl**eurs**.

 o - oo - oo -
oo - oo - oo - oo -
oo - oo - oo - oo - oo -

La quatrième phrase est d'une continuité plus souple : *les trois premiers vers construits sur le pied* o o o o -.

Alors les **chaî**nes de feuil**lage**, o o o - o o o -
les pommes d'**or**, o o o -
les **grapp**es empour**prées**, .. - o o o -

ce dernier vers, oo - o o o -
est repris oo - oo - oo -.

tout **pend** en festons sur les **ondes**

Vers féminin identique au premier vers de la phrase trois.

QUATRIÈME ET CINQUIÈME PHRASES, le magnolia. En D, ces deux phrases ont été justement réunies en une seule ; c'est la ponctuation à adopter.

Les corrections sont nombreuses ; pour simplifier et mieux peindre ; mais la structure sonore en est altérée.

Correspondance ; l'ancien point, le point virgule de D, sépare cette phrase en deux parties :

1) *un vers de trois pieds, un de cinq pieds.*

2) *trois vers semblables au précédent premier vers ; un vers semblable au précédent dernier vers.*

Notamment les deux derniers vers de chaque partie sont fortement analogues :

le superbe magnolia élève son cône immobile ;
qui balance légèrement auprès de lui ses éventails de ver-
[dure.

Semblables, féminins, dans chacun le second pied est plus long que le premier ; le troisième plus court que le second.

Continuité : on la voit bien en considérant les trois premiers pieds de chaque vers :

Du sein de ces massifs embaumés,
le superbe magnolia élève.

 u - uuu - uu -
 uu - uuu - u -

le superbe magnolia élève...
surmonté de ses roses blanches,

 uu - uuu - u -
 uu - uu - u -

il domine tous ces berceaux

uu- uu- u-
uu- u- uu-

(en comparant toujours au vers qui précède)

et n'a d'autre rival que le palmier

(scansion d'ailleurs faible et incertaine, mais sûrement à trois pieds)

uu- u- uu-
uu- uu- uuu-

qui balance légèrement auprès de lui

uu- uu- uuu-
uu- uuuu- uuu-

Les deux parties de cette phrase finissent par le pied
uu- :

... son cône immobile ;
éventails de verdure ;

et tous les vers, sauf le premier, commencent par ce pied :

Le superbe...
surmonté...
il domine...
et n'a d'autre... (?)
qui balance...

ce pied est celui qui formait toute la phrase 3, et que ramenait le dernier vers de la quatrième phrase.

REMARQUES SUR L'ENSEMBLE : *Sur 29 vers, il y en a douze tripodes: tous féminins; sauf dans la dernière partie (le magnolia).*

On a *quatre grandes masses qui se font équilibre*; elles ont respectivement 23 pieds, 21, 20, 22; marquant même une tendance à former une symétrie, par rapport au deuxième silence.

III

Si tout est silence et repos dans les savanes.

(O, 8, I).

Si tout est silence et repos dans les savanes de l'autre
[côté du fleuve.

tout ici.

au contraire,

est mouvement et murmure ;

des coups de **bec** contre le **tronc** des **chênes**,

des froissements d'**animaux**¹, qui **marchent**,

broutent ou **broient** entre leurs **dents** les **noyaux** des
[fruits,

des bruissements **d'ondes**.

de **faibles** gémissements,

de **sourds** meuglements,

de **doux** roucoulements,

remplissent ces déserts d'une **tendre** et **sauvage** har-
[monie.

Mais quand une **brise** vient à **animer** toutes² ces soli-
à balancer tous³ ces corps flottants, tudes,

à confondre toutes⁴ ces **masses** de **blanc**, d'**azur**, de

à mêler **toutes** les couleurs, [vert, de rose,

à réunir tous les murmures ;

Une autre continuité se manifeste à l'endroit suivant :

est mouv**ement** et mur**mure** ;
des coups de **bec** contre le **tronc** des **chênes**,
des froisse**ments** d'anim**aux** qui **marchent**,
broutent ou **broient** entre leurs **dents** les noy**aux** des
[fruits

en comparant ces vers par paires, le premier avec le second,

ooo- oo-
ooo- ooo- o-

le second et le troisième

ooo- ooo- o-
ooo- oo- o-

le troisième et le quatrième :

ooo- oo- o-
ooo- ooo- oo- u-

et la phrase va finir par cette dernière évolution continue :

de **faibles** gémiss**ements**,
de **sourds** meugl**ements**,
de **doux** roucoul**ements**,
remplissent ces dés**erts** d'une **tendre** et sau**vage** har-
[mon**ie**.

o- ooooo-
o- oo-
o- oooo-
o- oooo- oo- oo- oo-

MOUVEMENT DE L'ENSEMBLE. Après les corrections, le mouvement suivant s'est conservé (à un détail insignifiant près, dans la partie du milieu) :

Si l'on regarde la structure tonique des pieds, on rencontre la succession suivante de vers semblables :

1) *un vers; deux semblables; un vers; deux semblables; un vers.*

2) *un vers; trois semblables; un vers; deux semblables* (deux dissemblables, dans D).

3) *un vers ; deux semblables ; un vers ; deux semblables ; un vers.*

1 et 3 ont, à ce point de vue, même structure; et chacune de ces structures est symétrique.

Ces deux structures symétriques, images l'une de l'autre, occupent donc le commencement et la fin de l'ensemble. On peut encore noter que *le premier vers et le dernier vers de l'ensemble se répondent aussi dans cette symétrie ; ils sont semblables (six pieds chacun) et tous deux féminins :*

Si **tout** est **silence** et **repos** dans les **savanes** de l'autre
[côté du **fleuve**,
à **ceux** qui n'ont **point** parcouru ces **champs** primitifs
[de la **nature**.

IV

Je dépérissais à vue d'œil

O, 17, I (D, 36, II) :

...¹ je dépérissais à vue d'œil².

Tantôt je demeurois immobile des heures entières³,
à contempler la cîme des lointaines forêts;

tantôt on ne trouvoit assis au bord d'une onde⁴,
que je regardois tristement couler⁵ :

je me peignois les bois à travers lesquels cette onde avait
et mon âme était tout entière à la solitude. [passé,

CORRECTIONS I. Je dépérissais 2 : tantôt 3 pendant
des heures, 4 d'un fleuve 5. Je

4 et 3 ne changent rien à la métrique, 3 y change peu
de chose; mais 1 et 2 forment ensemble une *correction*
rythmique des plus remarquables, comme on va voir.

Examinons le texte de O, avec la ponctuation de D.
D en diffère d'ailleurs tout à fait peu.

IV

ANALYSE

Devant cette remarquable symétrie ternaire, qui n'est guère modifiée dans l'édition définitive, nous notions à un moment où nous n'avions pas en mains le texte de l'originale :

« La petite phrase d'introduction, collée à un ensemble dont elle fait maintenant réellement partie : cf. Beethoven. »

On sait que l'*Adagio Sostenuto*, Son. Op. 106, commençait sans les deux mesures, cette espèce d'anacrouse, qu'on y voit maintenant.

La sonate était déjà envoyée à Londres, pour être publiée, quand Beethoven ajouta ces deux mesures, qui viennent se coller aux régularités préexistantes.

Il est en effet arrivé quelque chose d'analogue ici. Dans l'édition originale, la partie symétrique forme une seule phrase. Le rythme exact ne s'est établi que là. Cette perfection du rythme détache ce bref poème de l'ensemble ; comme nous verrons plus tard se détacher, pour la même raison, des chant d'Atala.

Mais, en D, Chateaubriand s'aperçoit que l'intuition a commencé un peu avant. Il détache ce fragment de la phrase précédente, et trouve meilleur de le coller ici en anacrouse.

SYMÉTRIE. En revenant maintenant à la partie symétrique, qui ne formait qu'une phrase dans le premier texte :

Elle est du type ternaire : deux masses plus lourdes, autour d'une masse centrale moins lourde.

Les deux masses lourdes symétriques sont de cette égalité suggérée et fuyante, faite d'inégalités, que nous avons déjà trouvée ailleurs. Sensiblement égales au point de vue des syllabes : 28 et 30 ; sensiblement égales au point de vue des pieds, 9 et 8 : on voit comme la légère inégalité au point de vue syllabes, qui fait la première masse moins lourde que la seconde, est inversée au point de vue pieds : Il y a le sentiment de l'égalité, avec l'agitation, le vivant de ces inégalités qui se compensent.

Par rapport à la strophe centrale, l'image de la première strophe se retrouve dans la dernière. Toutes deux faites d'un premier vers plus long suivi d'un plus court, les premiers vers de chacune sont semblables :

Tantôt je demeurais immobile des heures entières,
je me peignais les bois à travers lesquels cette onde avait
[passé,

Les seconds vers de ces strophes sont égaux :

à contempler la cîme des lointaines forêts ;
et mon âme était tout entière à la solitude.

ils ont chacun 13 syllabes.

C'est le même jeu fuyant d'égalités.

CONTINUITÉ. Les strophes, toutes de deux vers, ont régulièrement le premier vers formé de plus de pieds

que l'autre. La strophe médiane a ses deux vers semblables respectivement à un vers de la première, et à un vers de la dernière strophe :

Les strophes un et deux commencent de façon analogue ; par deux vers féminins dont les deux premiers pieds sont identiques :

tantôt je deme**rais** immobile...

tantôt on me trou**vait** assis...

u- uuu- ..

Assonances : *Tous les vers masculins sont assonancés en é, ainsi que le vers initial ; 4 vers sur 6 :*

entières, forêts, couler, passé.

Les deux autres vers finissent par : onde, solitude ; type rare, analogue à la rime et l'assonance, mais qui n'est ni l'une ni l'autre ; c'est plus pâle et plus subtil.

I

Tout était calme et superbe au désert.

Texte de D, fin 42, II (O, 34, I).

Tout était **calme** et **superbe** au **désert**.

La **cigogne** **crioit** sur **nid**,

les **bois** retentissoient du **chant** monotone des **cailles**,

du siffle**ment** des **perruches**,

du mugisse**ment** des **bisons**

et du hennisse**ment** des **cavales** **siminoles**.

CORRECTIONS. Ce texte de D n'est pas, rythmiquement, un remaniement de O, mais un texte nouveau. O commençait ainsi :

« Tout était calme, superbe solitaire et mélancolique au désert » : c'est dire que l'image n'était pas née encore, en ce point.

V

ANALYSE

Tout était **calme** et **superbe** au **désert**.

La cigogne criait sur son **nid**,
 .(**chant**) monotone des **cailles**,
 .(**sifflement**, des perruches,
 ..(**mugissement**) des **bisons**,
 ..(**hennissement**) des **cavales** **siminoles**.

Exceptons les pieds initial et final : *les deux premiers vers, ainsi que la fin de tous les autres, sont exclusivement des pieds 00-*.

(-)	00-	00-	00-
	00-	00-	00-
	...	00-	00-
		..	00-
		..	00-
		..	00- (000-)

Cela a bien un peu l'air d'un rythme introduit, fabriqué : quand le passage a été refait, parce que le premier état ne convenait pas du tout, on a rythmé cette refonte. Non les grands rythmes souples d'un mouvement spontané : les facilités un peu déplaisantes, les ratures d'un poète tonique. (Surtout les deux premiers vers).

VI

La nuit était délicieuse.

Texte de D. fin 444, I (O, 38, I).

La **nuit** était **délicieuse** ¹.

Le génie des **airs** secouait sa chevelure **bleue**,
embaumée ² de la senteur des **pins**,
et l'on respirait la faible odeur ³ **d'ambre**, [fleuves.
qu'exhalaient les crocodiles couchés sous les tamarins des

La **lune** brillait au milieu d'un **azur** sans **tache**,
et sa lumière gris de **perle** descendait ⁴
sur la **cime** indéterminée des **forêts**.

Aucun **bruit** ne se faisait entendre,
hors je ne **sais** quelle harmonie lointaine ⁵
qui régnait dans la profondeur des **bois** :
on eût dit que l'âme de la solitude ⁶
soupirait dans toute l'étendue du désert.

TEXTE DANS O. I délectable 2 tout embaumée 3 et
de la faible odeur 4, flottait 5, 6,

VI

ANALYSE

STROPHES, terminées chacune par un point :

- 1) La nuit (en ne comptant le premier point que pour un silence).
- 2) La lune.
- 3) La sonorité.

CORRECTIONS. La première strophe a subi des remaniements altérant la structure de ses vers, non leur nombre. Donc, au nombre près, rythme confus, indifférent.

La troisième strophe n'a été changée en rien, si ce n'est la suppression de *deux virgules rythmiques* : la deuxième au moins de ces deux virgules était certainement rythmique : on ne peut lui trouver d'autre sens, la grammaire n'y est pour rien : « on eût dit que l'âme de la solitude, soupirait dans toute l'étendue du désert ».

Que s'est-il passé? Dans ce texte, très remarqué, l'écrivain s'est-il vu rapprocher une ponctuation aussi étrange grammaticalement? Et alors, pour ne point fausser le rythme en supprimant seulement cette virgule-là, en a-t-il supprimé d'autres, laissant au lecteur musicien le soin de se débrouiller tout seul? Il aurait renoncé dans ce passage à ponctuer rythmiquement...

Et pourtant c'est encore une ponctuation rythmique que d'avoir effacé aussi l'autre virgule, que la grammaire ne condamnait pas : «... je ne sais quelle harmonie lointaine, qui régnait... » Il ne veut pas qu'on s'autorise, pour séparer en vers, d'une ponctuation incomplète ; et alors il préfère n'en mettre pas du tout.

Ceci semble confirmé par la correction de la 2^e strophe : « flottait » est remplacé par « descendait » ; mais une virgule rythmique, qui était avant « flottait », a maintenant disparu. Cette petite correction, rythmiquement une syllabe ajoutée, ne change pas le caractère de la strophe, d'être formée de 3 vers : avec ou sans virgule les indiquant au lecteur. De même, la strophe 3, après suppression des deux virgules, est restée formée de 5 vers.

Seulement, dans la deuxième strophe, où finit maintenant le deuxième vers ? Dans la première rédaction, on avait le type ternaire fréquent, d'une masse moindre (8 syllabes) contenue entre deux masses lourdes, 14 et 13 syllabes.

Maintenant, il semble bien qu'un nouveau type rythmique a prévalu. « Descendait » est attiré vers le deuxième vers, par la possibilité d'y former un troisième pied égal à ceux qu'il y avait déjà, la virgule métrique devrait être mise ainsi :

« et sa lumière gris de perle descendait, sur la cime indéterminée des forêts » : cf. O : « ... perle, flottait sur... ».

La est la césure qui peint : grâce à laquelle « descendait » est bien meilleur que « flottait ». Sans le déplacement du silence, la substitution du mot eût changé

peu de chose; et en mal, plutôt : « et sa lumière gris de perle, descendait sur la cime... » A un mot flou, aérien, le peintre eût substitué ce mot, inefficace dans cette position, disant un mouvement sans le signifier.

Et alors, si les virgules rythmique ont disparu, ce n'est pas parce que les strophes ont moins de vers; c'est pour éviter une ponctuation indiscretement rythmique, dans un endroit où elle n'eût pas été aussi facilement escamotée qu'ailleurs. Ces silences s'imposent d'eux-mêmes à tout lecteur attentif; et alors, il y a même avantage à ne pas couper ces strophes pures et continues de silences trop remarqués.

Nous examinerons D, état définitif du texte de O, très peu remanié, presque pas du tout dans les deux dernières strophes; et partout, rythmiquement.

FINS DES VERS. Voici les fins de vers :

1) Délicieuse, bleue, pins, ambre, fleuve : on remarque *les trois terminaisons féminines assonancées en eu ; et les deux autres vers, en in, an.*

2) Tache, descendait, forêts : *les deux vers masculins assonancés en é.*

3) Entendre, lointaine, bois, solitude, désert. Peut-être peut-on rapprocher les deux premiers : *endre, aine.*

On voit que, au pied final près, *la deuxième strophe reprend l'alternance des vers masculins et féminins de la première :*

ffmff ffm ffmfm

SYMÉTRIE par rapport à la strophe centrale.

Les strophes 1 et 3 formées de 5 vers chacune, disposent leurs deux grandes masses autour de la masse centrale, moindre.

Ces strophes sont égales de cette égalité que nous avons déjà vue, et qu'on pourrait nommer pseudo-égalité; elles sont faites de deux inégalités légères, en sens inverse, et ainsi compensées. En effet, ces strophes ont respectivement 12 pieds et 15 pieds; mais elles ont 59 et 52 syllabes.

On peut remarquer la *correspondance de leurs vers initiaux* :

La **nu**it était dé**licie**use,

Aucun **bru**it ne se faisait ent**end**re,

féminins, semblables, identiques par leurs secondes moitiés.

PEINTURE DE LA LUNE. La strophe du milieu est la perle enchâssée. C'est la plus pure. L'état sonore, dans les deux masses symétriques, est assez obscur. Ici, comme vue et comme sonorité, c'est le centre de clarté dans les ténèbres.

Envisagée seule, un demi-silence, qui rend la lecture de cette strophe expressive, la coupe donc en trois :

La **lune** brillait au milieu d'un **azu**r sans **tach**e,
et sa **lumi**ère gris de **perl**e descendait
sur la **cim**e indéterminée des **for**êts.

u- uu- uu- uu- u-
 uuu- uuu- uuu-
 uu- uuuu- uu-

La lune dans le ciel; la descente de la lumière; la dispersion sur les cimes : pour donner une impression de calme parfait, *chacun de ces vers est d'une symétrie parfaite.*

Ces vers sont à peu près égaux; 13, 12, 11 syllabes; ce qui précise encore la symétrie de tout l'ensemble.

Le léger *descrescendo* qui altère la symétrie de la strophe, semble venir de ce qu'il s'agit de peindre un phénomène décroissant, la perte de lumière; elle aussi régulière et calme : 13, 12, 11.

Une autre remarque, ou plutôt une question : la *grande fréquence des é, seuls ou accompagnés de r, souvent en place tonique*; cela correspond-il chez Chateaubriand, comme chez Rimbaud ou H. Poincaré¹, à quelque impression lumineuse?

LA SONORITÉ. Dans cette troisième strophe, ici encore un phénomène qui s'étend doucement dans l'espace, une harmonie légère qui finit par être remarquée dans toute l'étendue du désert :

Suite de vers, en apparence égaux, mais s'étendant insensiblement : 2 pieds, 3, 3, 3 et 4; 9 syllabes, 10, 10, 11, 12.

1. Cf. dr. TOULOUSE, *Henri Poincaré* (Flammarion éd.), p. 53-56.

VII

La nuit s'allonge.

O, 61, I.

La nuit s'allonge¹, les **chants** et les **danses** cessent par degré², les feux s'éteignent ou ne jettent **plus**³ que des lueurs rougeâtres, devant lesquelles on voit encore passer les ombres de quelques sauvages errans⁴ : tout s'endort⁵. A mesure que le **bruit** des **hommes** s'affaiblit, celui du désert augmente, et au tumulte des **voix**⁶, succèdent les plaintes du **vent** dans⁷ la forêt.

D 53, IV.

La nuit s'avance :

les **chants** et les **danses** cessent par degré;

les **feux** ne jettent **plus** que des lueurs rougeâtres,

devant lesquelles on voit encore passer les ombres de
[quelques sauvages;

tout s'endort;

à mesure que le **bruit** des **hommes** s'affaiblit,

celui du désert augmente,

et au tumulte des **voix** succèdent les plaintes du **vent** de
[la forêt.

CORRECTIONS. 1 s'avance : 2; 3 les feux ne jettent plus 4 sauvages : 5; 6 omet, 7 de

C'est un remaniement profond, et rythmiquement c'est une pièce nouvelle qui est obtenue. La première correction substituant « s'avance » à « s'allonge », ne change rien. La septième non plus : « de » à « dans ». Mais les deux suppressions 3 et 4 changent l'équilibre rythmique, et entraînent un remaniement complet dans la ponctuation. Sur 7 signes intérieurs à cet ensemble, 5 signes de ponctuation sont changés.

Cela révèle, dans le texte de D, un état travaillé rythmiquement, et non pour d'autres considérations ; c'est un état plus achevé rythmiquement, et celui que nous examinerons.

VII

ANALYSE

CORRESPONDANCES : *Les premiers, deuxièmes et derniers vers de chaque strophe sont respectivement semblables :*

La nuit s'**avance** :
tout s'**endort**;

les **chants** et les **danses** **cessent** par **degré**;
à mesure que le **bruit** des **hommes** s'affaiblit,

devant lesquelles on voit **encore** passer les **ombres** de
[quelques sauvages;
et au **tumulte** des **voix** succèdent les **plaintes** du **vent** de
[la forêt.

THÈME : *La deuxième strophe apparaît ainsi comme*

une reprise affaiblie du thème indiqué par la première, On vient de le voir sommairement. Si on regarde dans le détail la correspondance des pieds, on voit la première strophe sous l'aspect d'une longue phrase sonore; la deuxième s'en déduit :

- 1) 000- / 0- 00- 0-000- / 0-000-000-0- / 000-0000-
[00-0-00-00-
2) 00- / 00-000-0-000- / 0- 00- 0- / 000-
[00-0-00-00-000-

Outre les trois vers respectivement semblables qu'on a remarqués, on voit que le vers 3 est resté symétrique; que dans les vers 3 et 4 la moitié des pieds s'est conservée inchangée, ainsi que presque tous du vers 4.

En relisant une ou deux fois, avec l'attention concentrée sur ce phénomène, ces deux membres de la phrase, on sent bien comment le second n'est que l'écho du premier, affaibli comme il convient ici.

VIII

Le désert déroulait maintenant.

O, 18, I.

...⁴; le désert déroulait maintenant devant nous ses solitudes démesurées.

CORRECTION : 1. Le. Cette correction détache la phrase, comme elle devait l'être :

oo- oo- oo- oo- ooo- oooo-

Une phrase magnifique qui n'a pas subi de correction; si ce n'est que D, l'enfermant entre deux points, lui a rendu son individualité, comme de juste.

THÈME DU DÉSERT, la suite plate et monotone de dactyles attachée plus particulièrement au désert (les deux derniers pieds élargissent démesurément).

Ces dactyles sont le rythme même du thème réduit à sa plus simple expression; le mot métrique « le-désert » lui-même. (« Désert » a une autre signification, suggère une autre image que le « le désert »; et c'est cette dernière qu'il s'agit de voir ici).

THÈME DANS LES TIMBES. Ce phénomène se produit aussi dans les timbres; la phrase a cette puissance de suggestion extraordinaire, peut-être aussi parce qu'elle se sert, et des timbres, et des rythmes du concept « le désert ».

En notant o et **o** les atones et les toniques inoccupées par le timbre soumis à l'observation :

e, é) eéé éoé éno**o** eo**o** éooo eéeoéé

les é sont non seulement très fréquents, mais placés trois fois à la tonique (sur 5 places toniques disponibles) : cf. « le désert ».

s, z)	oo z	oo o	oo o	oo o	oooo o	oooo z o
r)	oor r	oro o	oo o	oo o	oooo o	oooo r
d)	do o	do o	oo o	do o	oooo o	ddooo o
l)	loo o	ool l	oo o	oo o	oolo o	oooo o

On peut remarquer encore, aux places toniques principales, la première et la dernière, respectivement les groupes Zer et Zurée.

C'est la couleur même de « le désert » qui a été étendue sur la toile.

IX

Quand la nuit, au clair de la lune.

O, 70, II.

Quand la **nuit**,
au **clair** de la **lune**,
vous aperce**vez** sur la nudité d'une sav**ane**,

une **yeuse** isolée,
revêt**ue** de cette espèce de draper**ie** ¹,

vous croiriez **voir** un fantôme,
traî**nant** après **lui** ses longs **voiles**.

CORRECTIONS. 1 de cette draperie.

Il semble que les rythmes, altérés par cette correction, aient cédé, non seulement devant un souci de sobriété, que devant des nécessités de velouté sonore : pour effacer une allitération.

L'allitération « de cette espèce de dra » convenait en effet plutôt pour des mouvements de feuilles séchées, par exemple, que pour les voiles d'un fantôme. Il est vrai que, dans l'image, le fantôme n'est pas immobile, il traîne ses voiles.

De toute façon, conservons O.

IX

ANALYSE

Le rythme, souligné par *des virgules dont deux au moins purement rythmiques*, se traduit en les régularités suivantes : *après le premier vers d'un pied, anacrouse, on a trois couples de vers, tous les premiers semblables entre eux, tous les seconds semblables entre eux* :

au **clair** de la **lune**,
une **yeuse** isolée,
vous croiriez **voir** un **fantôme**,

vous aperce**vez** sur la nudité d'une **savane**,
revêtue de cette espèce de **draperie**,
traînant après **lui** ses longs **voiles**.

THÈME : Si maintenant, en exceptant encore le pied d'anacrouse, on entend dans sa continuité cette longue phrase sonore, *un thème y est d'abord énoncé, puis repris amplifié; puis abrégé et vague*.

U -	UU -	UUUU -	UUUU -	UUU -
U -	UU-UU -	UUU -	UUUU -	UUU-UU -
U -	UU-UU -			

La deuxième suite se déduit de la première en intercalant deux dactyles « de passage », après le deuxième et le dernier pied.

Les trois suites précédentes sont obtenues simplement en brisant la phrase en trois : on voit qu'elle revient trois fois sur elle-même.

VERS FÉMININS : *Tous, excepté encore l'anacrouse.*

X

Lorsque les vents descendaient.

O 71,I (D, 57, 4).

... ¹lorsque les **vents** descendaient du **ciel** pour balan-
[**cer** ce grand **cèdre**,

que le **château aérien** ², bâti sur ses **branches** ³, allait
flottant avec les **oiseaux** et les **voyageurs** endormis dans ⁴
[ses **abris** ⁵ ;

que **mille soupirs** sortaient des **corridors** et des **voûtes**
[du **mobile édifice** ⁶ ;

CORRECTIONS en D. 1. Lorsque 2 *omet*, 3 *omet*, 4 sous
5, 6,

X

ANALYSE.

Cette vue intense du **cèdre**, ou plutôt du mouvement
du **cèdre**, se sépare par sa vie et son rythme de la

narration qui précède, et de la réflexion très plate qui suit : « jamais les sept merveilles de l'ancien monde, n'ont approché de ce monument du désert américain ».

La première séparation est confirmée par D. La légère cloison d'une virgule, qui précédait le commencement de cette phrase; est devenue un point (cf D, 59, III).

Mais rien n'a pu séparer la phrase de ce qui suit : le mouvement, commencé par « lorsque », l'obligeait à aller s'appuyer sur un pilier quelconque. On ne refabrique pas un pilier aussi aisément qu'on change un signe de ponctuation. Chateaubriand a laissé cela dans l'état.

Mais il n'est visiblement pas content des voisins de cette phrase : alors qu'elle n'est pas du tout corrigée (il y a une correction, mais qui ne change rien à la métrique : « dans ses abris « devenu » sous ses abris », timbres meillleurs); les deux lignes qui suivent et les deux qui précèdent ont presque autant de corrections que de mots. Nouvelle confirmation de la séparation adoptée ici.

Ce qui a été corrigé dans la phrase même, c'est la ponctuation : *les deux virgules grammaticales détachant l'incidente « bâti sur ses branches » ont disparu comme nuisibles à la rythmique.*

THÈME du cèdre balancé au vent. *Ici encore, la phrase a trois retours sur elle-même, pour reprendre trois fois le même thème; mais ici ces trois retours coïncident avec les trois vers même qui la composent :*

Lorsque les **vents** descendaient du **ciel** pour balancer ce [grand **cèdre**,
que le **château aérien** bâti sur ses **branches** allait flottant
[avec les **oiseaux** et les **voyageurs endormis** dans ses abris,

[illegible]

Cette deuxième reprise amplifiée est obtenue ainsi :

1) le sommet de la première présentation du thème, 0000-, a pour correspondant le sommet : 00000- répété trois fois ; sommet plus haut et plus ample.

2) la descente $\cup\cup\cup-\cup\cup-\cup-$, est reprise $\cup\cup\cup-\cup\cup-\cup-$ ($\cup\cup-$), comme la seconde descente $\cup\cup\cup-\cup\cup-$ a été reprise $\cup\cup\cup\cup-\cup\cup-$ ($\cup\cup\cup-$) : même mouvement d'amplification et de balancement à l'extrémité de chacune.

Le troisième vers reprend aussi une troisième fois le thème fourni par le premier : reprise affaiblie avec une suggestion du mouvement indéfini :

lorsque les **vents** descendaient du **ciel** pour balancer ce
[grand **cèdre**,
que **mille** **soupirs** sortaient des **corridors** et des **voûtes**
[du **mobile** **édifice**,

000- 00- 0- 000- 00-
0- 00- 0- 000- 00- 000- 00-

ces deux vers sont l'un et l'autre féminins, et enferment le précédent, masculin.

XI

O mon jeune amant.

O 73,I (D, 58 II).

ô¹ mon jeune **amant**!

je **t'aime** comme l'**ombre** des **bois** au milieu du **jour**!

tu² es **beau** comme le **désert** avec **toutes** ses **fleurs** et
[**toutes** ses **brises**.

Si je me **penche** sur **toi**,

je **frémis**;

si ma **main** tombe par **hasard**³ sur la **tienne**,

il me **semble** que je vais mourir.

L'autre **jour** le **vent** jeta tes **cheveux** sur mon **visage**,

tandis que tu te **délassois** sur mon **sein**⁴;

je crus **sentir** le léger **toucher** des **esprits invisibles**.

CORRECTIONS dans D. 1 O 2 Tu 3 *omet* par
hasard 4,

Le seul changement, en D, c'est la suppression d'un
pied.

XI

ANALYSE

Nous prenons de cet alinéa jusqu'à l'endroit où apparaissent « les chevrettes d'Occone » et le style sauvage.

La continuité provient de motifs thématiques ; non quelque grand thème bien défini, comme on en a vu ; mais, semble-t-il, un sorte de jeu entrelacé sur le motif

oo- oooo- oo-

ô mon jeune **amant** !

... l'**ombre** des **bois** au milieu du **jour** !

tu es **beau** comme le **désert** avec **toutes**...

.....

si ma **main** tombe par **hasard** sur la **tienne**,

il me **semble** que je vais mourir.

L'autre **jour** (le **vent**) jeta tes che**veux** sur mon **visage**,

tandis que tu te délass**ais** sur mon **sein** ;

Les schémas des parties que nous avons ainsi détaillées sont :

thème	oo-	oooo-	oo-
		oooo-	
	oo-	oooo-	
	oo-	oooo-	oo-
	oo-	oooo-	oo-
	oo-	ooooo-	
	oo- (o-)	oooo-	ooo-
	o-	ooooo-	oo-

On rencontre donc successivement des formes du thème tronquées, se précisant; le thème lui-même, sur lequel il est insisté; puis des formes s'altérant.

Nous avons marqué par des points un vers n'appartenant pas à ce type thématique; ce vers ne reste pas là flottant et individuel; il semble un maillon d'une autre chaîne, qui vient se nouer et s'entrelacer à la précédente.

Ces vers semblent appartenir à un type thématique de la forme 000- 00- 0000-.

je **t'aime** comme **l'ombre** des **bois** au milieu du **jour**!
 si je me **penche** sur **toi**, je **frémis**; si ma **main** tombe par
 [hasard.

0- 000- 00- 0000-
 000- 00- 00- 00- 0000-

Ces nuances et ces entrelacs peuvent sembler bien subtils; mais c'est de ces subtilité qu'est fait le plaisir de l'oreille; et non de quelque fanfare orphéonique éclatant subitement dans la prose; musique dont l'évidence, rythmes dont la visibilité ne frustre personne de la joie de comprendre la musique.

Si les remarques précédentes ont quelque réalité, nous aurions ici quelque chose d'analogue aux deux thèmes de la forme sonate; par opposition aux types fugués, reposant sur un thème unique très net, que nous avons vus par exemple dans la peinture des mouvements du cèdre.

XII

Le ciel commença de se couvrir.

(O, 84, I. D, 62, I).

...¹ le **ciel** commença de se couvrir.

Toutes² les **voix** de la solit**u**de s'éteignirent,
le dés**er**t fit silence, [versel.
et les for**ê**ts mu**et**tes³ demeurèrent dans un **cal**me uni-

Bientôt les roulem**en**ts d'un tonnerre loint**ai**n,
se prolongeant dans ces **bo**is aussi antiques⁴ que le
en firent sortir des bruits sublimes : [monde,

CORRECTIONS dans D 1, 2 omet toutes 3 omet muettes
4 vieux

XII

ANALYSE

Comme la ponctuation le montre : une introduction,
rattachée à la phrase précédente; puis *deux strophes
sensiblement égales (37 et 36 syllabes), chacune de trois
vers.*

La seconde strophe donne une image retournée de première :

1. Si l'on regarde les terminaisons féminines, à fl.m elle répond mff :

s'éteignirent, silence, universel, lointain, monde, sublimes.

ce qui, pour l'ensemble, donne l'alternance : m ff mm ff. Avec l'introduction, on dirait des fins de vers pris dans une tragédie classique ; sans elle, on voit la symétrie.

2. A une forme ternaire long-bref-long, la deuxième strophe répond par la forme retournée bref-long-bref.

Continuité : *Tous les vers se terminent, soit par le pied 00-, soit par le double pied 00- 00-*

...commen**ça** de se cou**vrir**.

...solit**u**de s'éteign**ir**ent,

...cal**m**e univers**el**.

...ant**iq**ues que le m**on**de,

...sort**ir** des bruits sub**l**imes : (ce dernier vers, par son rythme qui devient douteux, comme par la qualité du style, s'enlise dans la prose).

La terminaison des vers précédents était 0000-. Voici les vers qui restent :

le dés**ert** fit silen**ce**,

...roule**m**ents d'un tonner**r**e loint**ai**n.

ils sont terminés par le double pied 00- 00-.

Fréquence du pied 0000- : on l'a vu terminer cinq vers sur sept. Il entre dans la structure de l'ensemble

exactement pour la moitié ; et ces pieds si fréquents se concentreront dans le vers qui se déploie à peu près au centre de la pièce :

et les **forêts** muettes demeurèrent dans un **calme** universel.

ooo- o- ooo- ooo-

(vers dont on peut remarquer que quatre sur cinq des voyelles toniques sont des *é*).

Regardons s'échanger les formes successives suivantes :

et les **forêts** muettes demeurèrent dans un **calme** universel.

en perdant le premier pied :

Bientôt les roulements d'un tonnerre lointain.

et en perdant encore le premier pied :

se prolongeant dans ces **bois** aussi antiques que le monde.

ooo- o- ooo- ooo- ooo-

o- ooo- oo- oo-

ooo- oo- ooo- ooo-

chaque fois, le même début, en perdant régulièrement un pied ; et après ce début deux pieds égaux.

XIII

Cependant l'obscurité redouble.

(O, 86, I).

Cependant l'obscurité redouble :
les **nuages** abaissés **entrent** sous l'**ombrage** des **bois**.

Tout à **coup** la **nue** se **déchire**,
et l'**éclair**,
bondissant d'angle en **angle**,
trace un **rapide losange** de **feu**.

A l'**instant** un **vent** impétueux sorti du **couchant**,
brouille en un **vaste chaos** les **nuages** avec les **nuages**.

Le **ciel** s'**ouvre coup sur coup**,
et à **travers** ses **crevasses**,
vous **appercevez** de nouveaux **cieux** et des **campagnes** ar-
[**dentes**.

La **masse entière** des **forêts** **plie**,
et **semble vouloir rentrer** dans les **entrailles** de la **terre**.

Quel **affreux** et **magnifique spectacle**!

la **foudre** **allume** en divers **lieux** les **bois** ;
l'**incendie** s'**étend** comme une **chevelure** de **flammes** ;
des **colonnes d'étincelles** et de **fumées** assiègent les **nues**,
qui **dégorgent** leurs **foudres** dans le **vaste embrasement**.

Les détonations de l'orage et de l'incendie,
 le fracas des vents,
 les gémissements des arbres
 les cris des fantômes,
 les hurlements des bêtes,
 les clameurs des fleuves,
 les sifflements des tonnerres qui s'éteignent en tombant
 assourdissent le désert. [dans les fleuves,

CORRECTIONS : nombreuses. V. plus loin l'analyse du même passage, en D.

XIII

ANALYSE

Le texte de O a été profondément remanié. Il est devenu à la fois plus visuel et plus poli. Le texte primitif est assourdissant, et les Fontanes n'étaient pas faits pour goûter un orage si « nature ». Chateaubriand a mis de côté le plus bruyant ; notamment la dernière phrase, la plus torrentielle et foudroyante, a perdu le meilleur de ses fracas (l'auteur s'est un peu consolé en y amenart « le grand Esprit »).

Il est beau de voir éclater, dans une littérature toute racinienne, un pareil orage. Chateaubriand avait rapporté dans son manteau de voyageur un peu des tempêtes du Nouveau-Monde. C'est dans le texte primitif que nous allons l'examiner.

DIVISION EN MEMBRES. — L'attention est attirée aussitôt par un point d'orgue qui est vers le milieu de l'alinéa : « Quel affreux et magnifique spectacle ! » Cette réflexion, coupant la description, vient mettre un repos après la première partie ; on souffle un moment ; et puis commence l'inférieure finale, la course au tonnerre. Nous allons examiner successivement ces deux parties.

ASPECT GÉNÉRAL. — En opérant la division en parties comme il vient d'être dit, en séparant des strophes là où Chateaubriand a mis des points, et des vers partout où il y a une ponctuation inférieure, il semble que déjà la page est devenue expressive. *Le mouvement ascendant général est visible : dans toutes les strophes, les vers sont longs vers la fin.*

Symétrie : De part et d'autre de l'exclamation, de la réflexion qui coupe les descriptions, *deux masses se répondent symétriquement.*

Ces deux masses sont égales de la même pseudo-égalité que nous connaissons déjà : sensiblement égales comme nombre de pieds, et néanmoins la seconde inférieure à la première : 45 et 43 pieds ; sensiblement égales comme nombre de syllabes, et néanmoins la seconde supérieure à la première : 137 et 141 syllabes ; égalité fuyante résultant de deux très légères inégalités en sens inverse l'une de l'autre. Égalité de combien plus vivante que celle des deux strophes d'une ballade.

PREMIÈRE PARTIE. — *Dans toutes les strophes, il n'y*

a pas de plus long vers que le dernier ; après lui, que le premier.

Les strophes 1, 3 et 5 ont toutes deux vers : alternance régulière de deux en deux strophes.

Ces strophes ont toutes pour dernier vers une pentapodie :

les nuages abaissés entrent sous l'ombrage des bois.
brouille en un vaste chaos les nuages avec les nuages.
et semble vouloir rentrer dans les entrailles de la terre.

Les strophes qui alternent avec les précédentes ont toutes deux pour deux derniers vers une dipodie suivie d'une tétrapodie :

bondissant d'angle en angle,
trace un rapide losange de feu.

et à travers ses crevasses,
vous apercevez de nouveaux cieux et des campagnes ar-
[dentes.

On aperçoit que ces particularités identiques entre elles dans les strophes de numéro d'ordre impair, 1, 3, 5 ; et d'autre part, les identités de ces particularités dans les strophes 2 et 4 ; forment au total un ordre symétrique,

Continuité : la première et la deuxième strophes commencent par un vers féminin, ayant trois pieds dont le premier est 0 0 - :

Cependant l'obscurité redouble,
Tout à coup la nue se déchire,

après ce vers, la strophe I se termine sur un second vers qui est symétrique :

les nuages abaissés entrent sous l'ombrage des bois.

ooo- ooo- - ooo- oo-

c'est ce qui arrive aussi dans la strophe II, où le vers symétrique est remplacé par l'ensemble analogue :

et l'éclair, bondissant d'angle en angle, trace un rapide
[losange de feu

oo- oo- oo- - oo- oo- oo-

Ainsi la première et la deuxième strophe se ressemblent. La deuxième et la troisième se ressemblent aussi : le premier et le dernier vers de cette dernière, ne sont que le premier et le dernier vers de l'autre, amplifiés.

Tout à coup la nue se déchire,
A l'instant un vent impétueux sorti du couchant,

oo- o- oo-

oo- o-ooo-o- oo-

vers symétriques, ayant pour premier et dernier pied oo-.

trace un rapide losange de feu.

brouille en un vaste chaos les nuages avec les nuages.

- oo- oo- oo-

- oo- oo- oo- ooooo-

La première partie finit par des vers terminés tous de façon analogue :

et à travers ses crevasses,
et des campagnes ardentes,
la masse entière des forêts plie,
dans les entrailles de la terre.

c'est-à-dire :

ooo-	oo-
ooo-	oo-
ooo-	oooo-
ooo-	ooo-

toutes ces terminaisons étant féminines.

On notera que l'on a, dans le vers de transition entre la première et la deuxième partie, ainsi que dans le premier et le dernier vers de la première strophe de celle-ci :

et magnifique **spectacle** !
 en divers **lieux** les **bois** ;
 Foudres dans le **vaste embrasement**

ooo-	oo-
ooo-	o-
oooo-	ooo-

VERS DE TRANSITION entre les deux parties. On vient de voir comment il jette un pont entre les parties, En outre :

Il ressemble au premier vers des deux premières strophes de la partie I :

Cependant l'obscurité **redouble**,
 Tout à **coup** la **nue** se **déchire**,
 Quel **affreux** et magnifique **spectacle**.

Tous féminins, formés de trois pieds dont le premier est oo-.

Et ce vers de transition est égal à celui qui suit, dans la deuxième partie :

Quel affreux et magnifique spectacle!
La foudre allume en divers lieux les bois ;

SECONDE PARTIE : Par contraste avec la première, l'absence de symétrie dans cette partie augmente encore l'impression d'agitation.

Le lien de continuité, dans ce désordre, semble être surtout dans l'égalité de certains vers. Il n'y en a que 4 d'isolés, en comptant celui qui est égal au vers médian entre les deux parties.

Mais il y a *trois vers de 5 syllabes* :

le fracas des vents,
les cris des fantômes,
les clameurs des fleuves.

Il y en a *trois de 7 syllabes* :

les gémissements des arbres,
des forêts et des montagnes,
assourdissent le désert.

Deux de 13 syllabes :

les détonations de l'orage et de l'incendie,
tous ces bruits multipliés par les échos du ciel,

Enfin, *deux de 14 syllabes* :

l'incendie s'étend comme une chevelure de flammes ;
qui dégorgent leurs foudres dans le vaste embrasement.

Dans la dernière strophe, on peut être attentif au commencement des vers :

Les détonations de l'orage...
le fracas des vents,
le gémissement des arbres,

UUUU- UU- ...
UU- U-,
UUUU- U- ,

Sautons un vers, on retrouve la même figure, inversée :

les hurlements des bêtes,
les clameurs des fantômes,
les sifflements des tonnerres...

UUU- U- ,
UU- U-,
UUU- UU- ...

Cette figure consiste en ceci : les deux premiers pieds d'un vers plus long, servent à former les deux vers suivants : à chacun vient s'ajouter le pied u-; et cela fait deux vers dipodes; sur la note, dirait-on, donnée par le début du vers long.

Nous avons sauté un vers, axe de symétrie du système précédent :

les cris des fantômes,

dipode comme ses quatre voisins immédiat, il donne, lui, la note aux seconds pieds du système, qui sont tous uu- et u-.

Au point précis où finit se système symétrique, com-

mencent des vers tous débutant sur le double pied u u u u -, et cela jusqu'à la fin de la strophe :

de ces **bruits** multipliés...
des **forêts** et des **montagnes**,
assourdissent le **désert**.

on peut remarquer que *l'on a de nouveau trois vers formant groupe : un vers long qui donne le ton par sa base, son début ; et deux dipodes qui le suivent.*

N'y a-t-il que des coïncidences dans ces extraordinaires rencontres? Ou saisissons-nous de ces nombres subtils, dont se délecte le subconscient, et auprès desquels ce qu'on voit dans les vers ne serait que flonflons des plus épais? Ce qu'on voit : c'est-à-dire ce qui est commun à tout ceux qui entonnent des alexandrins, ce qui constitue les règles de ce phénomène artistique, ce qui est commun à tous les « poètes » et catalogué dans tous les traités sur le vers. Cela, et non les insondables perfidies d'un Verlaine.

XIV

Cependant l'obscurité redouble (D).

A titre de comparaison, voici le texte définitif, D 62, II,

Cependant l'obscurité redouble :

les **nuages abaissés entrent** sous l'**ombrage** des **bois**.

La **nue** se déchire,

et l'**éclair** trace un **rapide losange** de **feu**.

Un **vent impétueux** sorti du couchant,

roule les **nuages** sur les **nuages**;

les forêts **plient**,

le **ciel s'ouvre coup** sur **coup**,

et à **travers** ses **crevasses**,

on **aperçoit** de nouveaux **cieux** et des **campagnes ardentes**.

Quel **affreux**, quel **magnifique spectacle**!

La **foudre** met le **feu** dans les **bois**;

l'**incendie** s'**étend** comme une **chevelure** de **flammes**;

des **colonnes** d'**étincelles** et de **fumées** **assiègent** les **nues**

[qui **vomissent** leurs **foudres** dans le **vaste embrasement**;

Alors le grand **Esprit** couvre les **montagnes** d'**épaisses**

[**ténèbres**;

du **milieu** de ce **vaste chaos** s'**élève** un **mugissement**

[**confus formé** par le **fracas** des **vents**,

le **gémissement** des **arbres**,

le **hurlement** de **bêtes féroces**,

le **bourdonnement** de l'**incendie** et la **chute répétée** du

[**tonnerre** qui **siffle** en **s'éteignant** dans les **eaux**.

XIV

ANALYSE

C'est tout à fait autre chose ; un autre équilibre s'est établi. Certes, ce n'est pas tout à fait arythmique, et Chateaubriand n'a pas renoncé à ses dons de musicien, en se livrant ici au travail du style. Mais si, dans ce remaniement si profond, d'autres nombres sont apparus, si la période reste vivante, ce n'est plus l'allegro furioso de tout à l'heure. Cela a l'air regardé, non plus du milieu de la tempête ; mais d'une maison, de loin et tranquillement, à travers une vitre.

Toutes les strophes, sauf une, commencent ainsi :

Cependant l'obscurité...
 Un **vent** impétueux...
 Quel **affreux**, quel magnifiqué...
 La **foudre** met le **feu**...
 Alors le grand Esprit...

o o -	o o o ~
o -	o o o -
o o -	o o o ~
o -	o o o ~
o -	o o o ~

la strophe qui ne commence pas ainsi, commence par un vers trop court pour contenir cette structure :

la **nue** se déchire,

mais elle la rappelle autant qu'il se peut : o - o o -

Voici aussi les fins des strophes :

... **entrent** sous l'om**brage** des **bois**.
 ... rapide los**ange** de **feu**.
 ... **cieux** et des camp**agnes ardentes**,
 ... **foudres** dans le **vaste embrasement**.
 ... **affreux**, quel magn**ifique spect**acle.
 ... **siffle** en s'é**teignant** dans les **eaux**.

ooo-	oo-
oo-	oo-
ooo-	oo-
ooo-	oo-
ooo-	ooo-
ooo-	oo-

quatre fois on a ooo- oo-; une fois ooo- ooo-, une fois oo- oo-.

FRÉQUENCE DU PIED - dans le premier ensemble : Il y peint le bouleversement, l'apparition d'une coupure dans un phénomène.

...les nu**ages abaissés entrent** sous l'om**brage** des **bois**.
 Solution de continuité aperçue soudain.
 ...et l'é**clair trace** un rapide los**ange** de **feu**.

Dans la phrase, cette coupure, l'éclair, n'est pas aperçu où la grammaire le mettrait, là où le concept « l'éclair » est énoncé; il est bien là où le met le rythme, il n'est *vu* qu'après le mot, par le moyen du pied -, quand le mot « trace » éclate brusquement. C'est lui, quoiqu'il n'ait rien de commun avec l'éclair, qui est ici l'éclair.

Je ne sais quel peintre disait qu'on ne peint pas avec

des couleurs. Semblablement, on ne peint pas avec des mots, les mots du dictionnaire. Et ce phénomène si saisissant ici, explique comment on peut se trouver avoir ramassé sur le papier tous les mots d'une langue signifiant foudre et tonnerre, et ne pas avoir engendré la plus petite lueur.

Et voici le bouleversement, je ne sais quoi de bousculé :

Un **vent** impétue**ux** sorti du couch**ant**, roule les nuages
[sur les nuages.

Une virgule métrique, ici, avertit combien l'écrivain tient à l'exacte scansion de cette phrase ; et en effet elle peint : un premier membre, les reprises et l'assaut du vent ; le second, le heurt et le bouleversement étalé des nuages.

...le ciel s'ouv**re** coup sur coup... »

il semble que telle est la scansion, qui peint.

1. C'est l'équivalent, en français, de l'emploi latin des mots aux places significatives de la phrase (Cf. Rythmes Toniques 102).

XV

Les restes de l'orage.

O 102, II (D, 70, III)

[rient ;
Les **restes** de l'**orage** étaient **jetés** en dés**ordre** vers l'o-
les **feux** de l'**incendie** allum**é** dans les for**êts** par la **foudre**,
[brillaient **encore** dans le loint**ain** ¹.

Au **pied** de la **montagne** un bois de **pins** tout **entier**
[était renvers**é** dans la **vase**,

et les **fleuves** roulaient ² **pêle-mêle** ³,
les **argiles** détrem**pées**,
les troncs des **arbres**,
les **corps** des anim**aux** et les **poissons** noy**és** ⁴,
dont on voyait le **ventre** argent**é** flot**ter** à la surface des
[on**des** ⁵.

CORRECTIONS 1 ; 2 le fleuve roulait 3 *om*, 4 morts (*om*,)
5 eaux

XV

ANALYSE

SÉPARATION EN STROPHES : 1° L'orage à l'horizon.

2° Le bois de pins renversé.

3° Le fleuve.

1 est terminé par un point. 2, par une virgule seulement, mais très forte, puisque placée avant *et*; et par là elle eût pu ne pas être écrite, si l'écrivain n'avait voulu insister sur un fort silence.

(Il y a bien un point-virgule à l'intérieur de la strophe 1, mais c'est plutôt une simple virgule, dans une phrase ralentie, à longs membres; la grammaire obligeait à mettre un point-virgule, rythmiquement ce n'est qu'une virgule élargie par le rythme ici très lent.)

THÈME DE LA FIN DE L'ORAGE : Reprise thématique très frappante : *Par trois fois on entend le thème*

o - ooo - ooo - oo - oooo -.

Les **restes** de l'**orage** étaient **jetés** en désordre vers l'o-
[rient;

les **feux** de l'**incendie** allumés dans les **forêts** par la **foudre**,
[brillaient **encore** dans le **lointain**.

Au **pied** de la **montagne** un bois de **pins** tout **entier** était
[renversé dans la **vase**.

o - ooo - . ooo - oo - oooo -

o - ooo - (oo -) ooo - oo - oooo - oooo -

o - ooo - ooo - oo - oooo - oo -

D'abord la forme simple ; puis un « *elargando* », avec une curieuse oscillation introduite par le « pied de passage » entre parenthèses, et le redoublement du long pied final ; puis de nouveau la forme simple, s'emparant de la peinture de la forêt ; la forêt telle que l'a laissée l'orage qui gronde encore dans le lointain.

Il semble même que la troisième strophe s'organise autour d'un souvenir de ce thème, donné par son vers central :

les **corps** des animaux et les poissons noyés dont on
[voyait le ventre

o- ooo- ooo- o-, ooo- oo-

cf le thème :

o- ooo- ooo- oo- oooo-

et surtout son dernier énoncé

o- oooo- oooo- oo- ooooo- oo-

C'est la troisième fois que nous avons exactement ce début de vers : o- oooo- oooo- ; c'est la cinquième que le deuxième pied du vers est oooo-

Et que trouve-t-on pour terminer l'ensemble ?

Comme une cinquième reprise, une pâle ombre cette fois, du thème :

flotter à la surface des **eaux**. cf. la 2^e reprise :
les **feux** de l'incendie allumé.

o- oooo- oo-

Tout le reste ne semble être que transitions, pas-

sages, par exemple, de la troisième reprise à la quatrième :

...renversé dans la **vase**, 3^e reprise.

et les **fleuves** roulaient pêle-mêle,

les **argiles** détremées,

les troncs des **arbres**,

les **corps** des **animaux**. 4^e reprise

ce qui constitue l'enchaînement suivant :

..00-

00- 00- 00-

00- 000-

000-

0- 000-

Tout est lié fortement par ce remarquable thème.

SYMÉTRIE : L'ensemble déroule son thème et ses évolutions continues, dans une *organisation symétrique* : deux masses lourdes, 43 et 50 syllabes, flanquant une masse de 21 syllabes : la forme ternaire fréquente « long-bref-long ».

XVI

De muets éclairs ouvroient encore les cieux.

O 107,1 (D 72 1)

De muets éclairs ouvroient encore les cieux dans l'orient,
et sur les nuages du couchant,
trois soleils brilloient ensemble.

Quelques renards¹, dispersés par l'orage², allongeoient
[leurs museaux noirs au bord des précipices,
et l'on entendoit le frémissement des plantes³, qui séchant
[à la brise du soir,
relevoient de toutes parts leurs tiges abattues.

CORRECTIONS : Le texte n'en a subi aucune, mais il a été *revu rythmiquement*, et les trois virgules grammaticales 1,2,3, enlevées.

Cela, pour améliorer la ponctuation rythmique.

Elle était déjà rythmique :

...plantes, qui séchant à la brise du soir, relevaient...

Elle le devient davantage par la suppression de 3 virgules. C'est ce texte inchangé, mais à ponctuation soigneusement revue, que nous examinerons; on peut le prévoir très remarquable, métriquement.

XVI

ANALYSE

DIVISION EN STROPHES : 1° Fin de l'orage dans le ciel,

2° Les renards,

3° Les plantes,

les strophes 1 et 3 terminées par un point; 3 terminée par une virgule précédant un « et ».

SYMÉTRIES : Système ternaire « Long-bref-long ».

Le pied central de la strophe central a, de cette strophe, 3 pieds, ou 10 syllabes, à sa droite et à sa gauche.

Cette strophe elle-même est précédée par une strophe de 9 pieds formant 32 syllabes; et suivie par une strophe de 10 pieds formant 35 syllabes.

Le pied central de la strophe centrale est ainsi axe de symétrie pour l'ensemble.

Toutes les strophes ont même terminaison :

...soleils brillaient ensemble.

au **bord** des précipices,

leurs **tiges** abattues.

EFFETS PITTORESQUES DE TIMBRES dans la strophe 3, « les plantes ». Ces plantes se manifestent sous un double aspect sonore; Chateaubriand, au moyen d'une vir-

gule aussi peu grammaticale que possible, sépare ces deux aspects en deux vers à la fois parents et très distincts :

1° sous les brises du soir : allitération en **ss**, dominante ;

2° les plantes qui sèchent et se détendent font un bruit de **t, d** ; couvert par la brise après le début du premier vers, il reparaît très net dans le 2°.

Dans le premier vers, de 22 syllabes, on entend :

s, ss, ch, z.	3 fois	
on, en, an.	5	»
fr, pl, br, r.	4	»
t, d.	5	» (tout au début de ce vers)

Dans le deuxième vers, de 13 syllabes :

t, tt.	4 fois
rel, r'l, r't.	3 »
z.	1 »

Bref, partout le bruit des **r** durs frottés sur une consonne, ou des analogues ; au début, ouvrant le tableau, les **on**, **an** ; mystérieux et assourdis, et les **t, d** des plantes qui se détendent en séchant ; couvert par une brise, un long frémissement des **ss**, ce bruit reparaît très net à la fin, pour accompagner les images visuelles qui l'expliquent.

THÈME de la fin de l'orage : Si on écoute attentivement, on entend un *thème plusieurs fois répété* :

De muets éclairs ouvraient encore les cieux dans l'orient,
 et sur les nuages du couchant, trois soleils brillaient
 [ensemble

Quelques renards dispersés par l'orage allongeaient leurs
 [museaux noirs au bord des précipices,
 et l'on entendait le frémissement des plantes qui séchant
 à la brise du soir, relevaient de toutes parts leurs tiges
 abattues.

00-0-	000-	00-	000-
0000-	000-	00-	000-
	000-	00-00-00-	000- 0-000-
0000-0000-	0- 000-	00-00-00-	000- 0-000-

ce qui dégage un thème :

0000- 000- 00- 000-

transformé, soit en répétant plusieurs fois le même pied,
 (3^e et 4^e vers); en tronquant le début (vers 3) ou en
 exécutant une oscillation sur le dernier pied (vers 3 et 4);
 ou même, lorsque tous les autres moyens d'amplifier ont
 été utilisés, en intercalant un pied de passage (4^e vers).
 On peut remarquer que ce pied n'est pas n'importe quoi,
 il sert à lier fortement le dernier vers au premier :
 en effet il permet la correspondance :

... éclairs ouvraient encore les cieux...
 ... des plantes qui séchant à la brise...

LES DEUX « FIN D'ORAGE ». Nous retrouvons les caractères reconnus dans le morceau précédent :

1) *Tout est fait sur un seul thème très défini.*

2) *ce thème est énoncé deux fois successivement dans la première strophe ; puis aussitôt repris il forme la seconde strophe ; et enfin il est le centre de la troisième.*

3) *il y a une très forte analogie entre les thèmes des deux fins d'orage. A plus d'un titre, c'est le même thème : En appelant A et A' les deux morceaux étudiés ici ; on a vu que la forme non développée de leurs thèmes respectifs peut être représentée par les groupes de mots :*

(A) Les **restes** de l'**orage** était **jetés** en désordre vers
[l'**orient** ;

(A') et sur les **nuages** du **couchant** trois **soleils** brillaient
[ensemble.

o- ooo- ooo- oo- oooo-
oooo- ooo- oo- oooo-

tels sont respectivement les noyaux de l'un et l'autre morceau.

Mais les variations sur ce thème sont telles que *des parentés spéciales apparaissent entre des vers de A et des vers de A'*. Ce début o-ooo- caractéristique de A, est dégagé par les deux vers de A' dont nous avons souligné la correspondance particulière, le 1^{er} et le dernier.

4) *La structure de l'ensemble A est la même que celle de A'. Trois parties dans chacun : dans A, l'orage à l'horizon, le bois de pins renversé, le fleuve ; dans A', l'orage à l'horizon, les renards, les plantes.*

La correspondance de ces deux structures ternaires est plus précise encore : des deux côtés, on trouve une petite masse autour de laquelle se disposent symétrique-

ment deux masses presque égales et plus lourdes ; que si l'on regarde de près, la deuxième de ces masses l'emporte un peu sur la première. En comptant les syllabes, on trouve :

A : 43 21 50 syllabes

A' : 32 23 35 »

5) *La première partie de chacun de ces ensembles, c'est l'orage à l'horizon. Entre ces parties qui peignent le même objet, l'identité est encore plus grande. Elles sont formés de trois vers. Voilà les premiers :*

Les **restes** de l'**orage** étaient **jetés** en dés**ordre** vers
[l'**orient** ;

Des **muets éclairs** ouvraient en**core** les **cieux** dans l'**orient** ;

A 0- 000- 000- 00- 0000-

A' 00- 0- 000- 00- 000-

ces vers, appartenant à deux systèmes *formés sur deux thèmes très analogues*, comme nous l'avons vu, ont en outre leurs correspondances particulières : *leurs pieds se correspondent* (le pied de A qui semble n'avoir pas de correspondant en A', n'est que le redoublement du pied qui le précède dans A, et qui a un correspondant). *Ce sont deux pentapodies, terminées même sur le même mot.* Pour peindre une image analogue, les analogies s'accroissent d'elles mêmes.

Et voici le second et le troisième vers :

les **feux** de l'**incendie** allum**é** dans les for**êts** par la **foudre**
[brillaient en**core** dans le loint**ain**.

et sur les nuages du couch**ant**, trois soleils brillaient
[ensemble.

0-	000-	00-	000-	...
0000-	000-	00-	000-	...

6) Si maintenant on regarde la position de ces deux « fin d'orage » par rapport au contexte, on voit que *ces descriptions terminent l'une et l'autre un alinéa*.

Dans ce cas unique où, presque à la même place de sa vie, un écrivain musicien est amené à peindre deux fois le même objet, on voit la structure sonore être deux fois la même, être le même thème; comme si à un état lyrique déterminé correspond bien une structure déterminée.

XVII

Dans ce bois régnait sans cesse

O 113, I (D, 74, III).

Dans ce **bois** régnait sans **cesse** un **bruit** solennel¹,
comme le mugissement² de l'orgue³,
sous les **voûtes** d'une église chrétienne⁴;

mais lorsqu'on pénétroit au **fond** du sanctuaire,
on n'entendoit **plus** que les **hymnes** des oiseaux⁵,
qui célébroient à la mémoire des **morts** une fête éternelle.

CORRECTIONS 1; il y régnait un bruit religieux 2 semblable au sourd mugissement 3 *om*, 4 *om* chrétienne 5 *om*,

Toutes ces corrections montrent en somme le peu d'importance métrique de ce fragment.

On peut remarquer la *disposition symétrique* des vers autour du silence médian, marqué par le point-virgule : *tétrapode; tripode, tripode; tripode, tripode; pentapode.*

On peut remarquer aussi le pied *oo-* au début, avant le point-virgule, et avant le point final : aux 3 points sensibles.

Ces légères régularités, d'autres encore qu'on pourrait noter (le dernier vers, etc.), sont en somme peu de chose. Aussi bien, cette description n'est-elle pas une description réelle, mais la traduction en image d'un argument pour le Génie du Christianisme.

XVIII

L'aurore paroissant derrière les montagnes.

O 117, II (D 76, III).

L'**aurore paroissant** derrière les **montagnes**,
enflammoit le **vaste**¹ **orient**.

Tout étoit **d'or** ou de **rose** dans la **solitude** ;

les **ondes répétoient** les **feux colorés** du **ciel**,
et la dentelure des **bois** et des **rochers** qui s'enchaînoient
[sur leurs **rives** ².

L'**astre annoncé** par **tant** de splendeur,
sortit **enfin** d'un **abîme** de **lumière**,

et son **premier rayon** rencontra l'**hostie consacrée**,

que le **prêtre** ³, en ce moment **même**,
élevoit dans les **airs**.

O **charme** de la **religion** !

ô **magnificence** du **culte chrétien** !

Pour **sacrificateur** un vieil **hermite**,

pour **autel** un **rocher**,

pour **église** le **désert**,

ponr **assistance** d'**innocens Sauvages** !

Non, je ne doute **point** qu'au **moment** où nous tom**bâmes**
 [la **face** contre **terre** ⁴,
 le grand mystère ne s'accompl**it** ;
 et que **Dieu** ne descend**it** sur **toutes** les for**êts**,
 car je le sent**is** desc**endre** dans mon **cœur**.

CORRECTIONS en D : 1 *omet* vaste 2 *omet* les ondes...
 leurs rives ; 3 *omet*, 4 où nous nous prosternâmes 5 sur
 la terre

XVIII

ANALYSE

Dans D, le passage a eu plusieurs mots biffés, pour la simplicité. Que la description, dans O, soit bien rythmique, la ponctuation même, rythmique, nous en avertit. C'est une fortune assez rare que d'en pouvoir examiner une qui occupe tout un alinéa.

DIVISION EN PARTIES : Il faut, semble-t-il, apercevoir 4 parties dans cet ensemble

- 1) Paysage à l'aurore.
- 2) Apparition du soleil (Depuis « L'astre annoncé... »)
- 3) Les trois phrases sur le culte chrétien, terminées par un signe d'exclamation,
- 4) Accomplissement du mystère.

PAYSAGE A L'AUORE : *Système ternaire bref-long-bref*, très alourdi dans sa dernière partie : 20, 13, 32 syllabes.

Par rapport au groupe central, le troisième est une image du premier, en plus alourdi : ils sont tous deux formés de 2 vers, presque semblables entre eux ; en syllabes, 12 et 8 d'une part, 13 et 19 de l'autre, ce dernier rapport étant l'image inversée du précédent.

Les strophes 1 et 3 ainsi correspondantes se correspondent aussi par leur premier vers :

L'aurore paraissant derrière les montagnes,
les ondes répétaient les feux colorés du ciel,

o- ooo- o- oo-o-
o- ooo- o- ooo-

on remarquerait même le *parallélisme des timbres en place tonique* : l'aurore, les ondes ; paraissait, répétaient ; et peut-être derrière, et les feux, colorés, du ciel (*l'allitération en é* semble de nouveau correspondre à une impression lumineuse, c'est un mode de « et sa lumière gris de perle descendait, etc »).

Enfin les strophes 1 et 3 ont même terminaisons oo- :

(... s'enchaînaient) sur leurs rives.
(... le vaste) orient.

APPARITION DU SOLEIL : La première édition contient une virgule qui, rythmiquement, semble une inadvertance (que le prêtre, en ce moment...), En effet elle disparaît dans D.

Les timbres que nous avons vus, et auxquels nous attribuons une signification lumineuse, éclatent maintenant en fin des vers :

... splendeur, ... lumière, ... consacré, ... même, ... airs.

toute la laisse est assonancée en é presque partout accolé à r (c'était peut-être la raison de cette virgule après le mot « prêtre », pour faire ressortir encore une fois ce même groupe *é, r* en fin de vers).

Système ternaire encore, un seul vers flanqué de deux strophes de deux vers chacune : mais cette fois, il y a inversion des rapports, notamment c'est la première strophe qui est la plus lourde. On a, en syllabes, 9 et 11 d'une part, 8 et 6 de l'autre, chiffres proportionnels tout comme tantôt.

EXCLAMATIONS : Ici les quelques régularités qui apparaissent viennent plutôt d'un parallélisme dans les idées :

ô charme... ô magnificence...
pour sacrificateur... pour autel...
pour église... pour assistance...

Il y a analogie entre le peu d'intérêt rythmique (rythme sonore, rythme musical, et non logique) que présente ce passage, et celui du bois-sanctuaire. Malgré l'apparence, nous avons ici moins un élément de description, qu'un argument de livre à thèse.

ACCOMPLISSEMENT DU MYSTÈRE : même remarque.

CONTINUITÉ THÉMATIQUE DANS L'ENSEMBLE. *Toutes ces parties semblent néanmoins liées entre elles par un thème peu défini, qu'interrompent seulement, dans la 3^e partie, les exclamations.*

(I) L'aurore paraissant derrière les montagnes,
les **on** des répétaient les **feux** colorés du **ciel**.

(II) L'astre annoncé par **tant** de splendeur,
sortit enfin d'un **abîme** de lumière,
et son **premier** rayon rencontra l'**hostie** consacrée

(IV) **Non**, je ne doute **point** qu'au **moment** on nous
[tombâmes la **face** contre **terre**,
et que **Dieu** ne descendit sur **toutes** les forêts,
car je le sentis **descendre** dans mon **cœur**.

(I) 0- 000- 0- 000-
 0- 000- 0- 00- 0-
(II) - 00- 0- 00-
 000- 00- 000-
 000- 0- 00- 0- 00-
(IV) - 0000- 00- 000- 00- 000-
 00- 000- 0- 000-
 0000- 0- 000-

Il semble qu'il y ait une évolution dans un thème de la forme 000- 0- 000-, précédé ou non d'un pied d'anacrouse; évolution d'ailleurs prudente, qui ne déforme le thème en un point qu'en le conservant strictement en un autre

Une autre continuité semble consister dans le fait que 16 vers sur 20 se groupent par deux, par trois vers égaux entre eux.

EQUILIBRE DES PARTIES. Elles ont respectivement 65, 49, 52, 53 syllabes; les trois dernières sensiblement

égales. C'est aussi dans la première que l'écrivain fera le plus de corrections.

Les deux premières parties équilibrent les deux dernières, avec 114 syllabes contrebalancées par 105.

XIX

Mes nuits étoient arides.

O 136, I (D 84, I)

Mes **nuits** étoient **arides**
et **pleines** de fantômes,
mes **jours** étoient désolés;

la rosée du **soir** séchoit en tombant sur ma **peau brû-**
[lante ¹;

j'entr'ouvrais mes **lèvres** aux **brises**,
et les **brises**,

loin de m'apporter la fraîcheur,
s'embrasoient du **feu** de mon **souffle**.

CORRECTIONS dans D : Aucune. (1,)

XIX

ANALYSE

Tout l'alinéa contenant ce passage, a été très peu corrigé : rythmiquement, une seule correction qui

compte et deux insignifiantes. Quand Atala échappe tout à fait à l'histoire d'Atala, pour devenir l'Amante-Phèdre, qu'elle rappelle, Symèthe-alors ce qu'elle dit prend une force de vision et une valeur de chant. Le passage choisi est si parfait du premier moment, qu'il est des très rares où il n'y a aucune retouche. C'est un centre de rythmes. Avant et après, c'est l'histoire d'Atala. Ici, une vision humaine, un état pur ; saisi en une phrase unique. C'est une description encore, mais au lieu des forêts lunaires, au lieu de « la voûte du ciel au-dessus de la tête », « la loi morale au fond du cœur ».

Un point-virgule, dans O, est devenu une virgule, dans D : afin de ne laisser aucun doute sur la séparation en strophes.

Elle est de la *forme ternaire long-bref-long*, avec la dernière masse très alourdie : 19, 15, 27 syllabes.

Les masses en position symétrique se ressemblent, comme essentiellement formées l'une et l'autre de trois vers à la fois égaux et semblables entre eux.

On voit ici comment les vers blancs égaux ne sont pas enfilés, pour leur vertu propre, comme chez Vauvenargues ou Joubert, qui avaient de curieuses idées sur la poésie ; ainsi, *dans la première strophe, on a deux vers de 6 syllabes, puis un de 7 : mais cela est expliqué, ou est amené, par la structure tonique : 0-0000-, 0-00000-.*

Égaux entre eux, ces trois vers seraient immodestes. C'est cette pseudo-égalité, qui masque un mouvement croissant, qui seule peut séduire l'oreille. *Ce mouve-*

ment 667 aboutit aux trois octosyllabes égaux de la strophe III correspondante. Il y a eu constamment vie et augmentation, et pourtant nous avons été constamment séduits par des offres d'égalités.

Ces trois octosyllabes sont-ils enfin de la prose Joubert? Pas du tout. Un pied de passage les sépare et les varie, amené par la structure tonique :

(la rosée du **soir**.)

j'entr'**ouvrais** mes **lèvres** aux **brises**,
et ces **brises**,

même début 00 - des trois vers consécutifs.

Enfin ces trois octosyllabes sont semblables; celui qui ouvre et celui qui ferme la strophe sont même deux vers féminins identiques :

j'entr'**ouvrais** mes **lèvres** aux **brises**,
s'**embrasaient** du **feu** de mon **souffle**.

C'est de ces mouvements internes de structure que naissent, s'égalisent ou se diversifient ces vers qui auraient mauvaise grâce à être égaux autrement; et à battre, dans une prose, la mesure de leur fausse versification.

VARIATIONS ET INVARIANT : Les vers sont liés encore par ceci, que *la transformation qui mène d'un vers au suivant conserve toujours quelque chose d'inchangé :*

Mes **nuits** étaient **arides**
et **pleines** de fantômes,

féminins identiques 0-000-, *que suit leur semblable*
0-0000- :

mes **jours** étaient **désolés**.

le dernier pied de ces vers semble repris trois fois dans
le suivant, comme 0000- *dans* 00-0- 0-00- 00-0-

la rosée du **soir** **séchait** en **tombant** sur ma **peau** brû-
[lante;

qui ressemble, par son début comme par les pieds dont
il est composé, au suivant :

j'entr'ou**vrais** mes **lèvres** aux **brises**,

00- 0- 0- 00- 00- 0-
00- 0- 00-
00-

le troisième vers ajouté, féminin comme les précédents,
est celui qui les suit dans le texte :

et les **brises**,

Le vers médian est bien un vers de transition par les
points précédents, et aussi parce qu'il se scinde aussi
bien en dipodes, comme la strophe I; qu'en tripodes,
comme la strophe III.

L'invariant de cette dernière est la *terminaison dactylique de tous ses vers* :

... **lèvres** aux **brises**.
et les **brises**,
... m'**apporter** la **fraîcheur**,
... du **feu** de mon **souffle**.

XX

Hier encore mon bien-aimé

O 147, I (D 87, IV)

Hier **encore**,
mon bien-aimé,
ton seul **toucher** me **faisoit** tressaillir,
et voilà que je ne sens **plus** ta **main**¹...
je n'**entends** presque **plus** ta **voix**²;
les **objets** de la **grotte** **disparoissent** tour à **tour**.

N'est-ce³ **pas** les **oiseaux** qui **chantent**?

le⁴ **soleil** doit⁵ se **coucher** à **présent**⁶...

Chactas⁷!

ses **rayons** seront bien **beaux** au **désert**,
sur ma **tombe**.

CORRECTIONS dans D : 1, 2; 3 Ne sont-ce 4 Le
5 être près de se 6 maintenant 7,
1, 2, 4, 7 sont rythmiques,
« maintenant » ne change rien
3, c'est l'abandon d'un tour incorrect, mais plus vrai ici.
5 semble une contrainte due à la narration : il ne faut
pas que le lecteur se demande si l'obscurité ne devient
pas complète.

XX

ANALYSE

Ce chant funèbre d'Atala, détaché par l'écrivain lui-même des autres paroles qu'elle dit; plein d'émotion humaine, sans narration, sans style indien aucun; placé en fin d'alinéa-apparaît *a priori* plein d'intérêt pour nous.

La ponctuation, en D, a été améliorée de façon à préciser la division en strophes. On peut remarquer notamment « Le soleil » au lieu de « le soleil », pour bien séparer de la strophe 2 et réunir à 3.

DIVISION EN STROPHES. Suivant la ponctuation en D et suivant le sens :

1° les sens s'affaiblissent.

2° ne sont-ce pas les oiseaux..?

3° le soleil.

On remarque la grande *fréquence des pieds* 〇〇- et 〇〇〇-. Ils forment à eux seuls 21-26 de l'ensemble. Notamment il y a quinze dactyles contre onze pieds d'autre espèce.

DISTRIBUTION DES VERS FÉMININS. Il n'y en a qu'aux points sensibles : le premier vers, le vers formant strophe médiane, et le dernier vers, sont féminins. Tout le reste est masculin.

SYSTÈME TERNAIRE : long-bref-long. Mais, *par rapport*

à la strophe médiane, la 3^e n'offre qu'une image renversée très affaiblie de la première. La double montée.

Hier encore
mon bien aimé,
ton seul toucher me faisait tressaillir,
et voilà que je ne sens plus ta main,

puis ensuite :

Je n'entends presque plus ta voix,
les objets de la grotte disparaissent tour à tour

est inversé en la double descente qui constitue sa dernière strophe.

Le premier et le dernier vers de l'ensemble sont identiques :

Hier encore,
sur ma tombe.

Six vers sur onze sont tous semblables entre eux :
des tripodes.

Comme régularités arithmétiques, on rencontre 4 *décasyllabes* :

ton seul toucher me faisait tressaillir,
et voilà que je ne sens plus ta main...
le soleil doit se coucher à présent...
ses rayons seront bien beaux au désert,

deux octosyllabes :

je n'entends presque plus ta voix ;
N'est-ce pas les oiseaux qui chantent ?

On peut remarquer que *tous les vers*, sauf le premier et son identique le dernier, *sont pairs*.

XXI

Ses lèvres, comme un bouton de rose.

O 173, I (D, 98, I)

Ses **lèvres**,
comme un bouton de **rose**¹,
cueilli depuis deux **aurores**²,
sembloient languir et sourire.

Dans ses **joues**,
d'une **blancheur** éclatante,
on voyoit³ quelques **veines** **bleues**⁴;

ses beaux **yeux** étoient fermés,
ses pieds modestes étoient joints,
et ses mains d'albâtre pressaient sur son cœur un crucifix
[d'ébène;

CORRECTIONS dans D : **Iomet**, 2 matins 3 distinguait
4. Ses

Ce texte se dégage légèrement du souci de la narration qui est dans la phrase qui précède (« ... celle-là même que j'avais déposée sur le lit de la vierge pour la rendre féconde ») et dans celle qui suit (« le scapulaire de ses vœux... »)

Ses rythmes sont légers aussi, à en juger par les corrections de D, qui les gâtent pour un motif aussi léger que ce réalisme qui veut « matin » au lieu d' « aurore ». C'étaient pourtant des vers bien délicats, ceux de cette première phrase, tous féminins, avec un léger rythme de timbres :... lèvres,... aurore,... rose,... sourire. Les trois suivants sont féminins aussi.

XXI

ANALYSE

Dans ce morceau, qui n'est pas complet, il ne peut y avoir d'autre lien que celui de la continuité. On peut remarquer :

1) les *terminaisons toutes féminines*, sauf deux vers dans la dernière strophe.

Notamment, les terminaisons de la première strophe se répondent dans une rare *harmonie de timbres* : lèvres, rose, aurores, sourire. Des *r* partout; mais surtout l'évolution de timbres qu'il y a dans les trois dernières terminaisons : **rose**, **au**rore; **au**rore, **sou**rire.

Dans la deuxième strophe, le premier et le dernier vers ont aussi des timbres analogues : **joues**, **bleues**.

2) les *débuts des deux premières strophes sont semblables* :

Ses lèvres,
comme un bouton de rose,

et

Dans ses **joues**,
d'une **blancheur** **éclatante**.

3) *Dans chaque strophe, les vers vont en croissant, comme nombre de pieds et comme nombre de syllabes.* Notamment, les trois premiers vers de la première strophe, de 2, 6, 7 syllabes ont pour correspondants les trois vers de la strophe suivante, de 3, 7, 8 syllabes.

4) *Fréquence des vers de 7 syllabes* : il y en a 4 sur 11 ; amenés ou suivis par des vers qui semblent leur être égaux, et néanmoins participent à la croissance générale.

XXII

La lune prêta son pâle flambeau.

O 15 II

La **lune** **prêta** son **pâle** **flambeau** à cette **veillée** **funèbre**.

Elle se **leva** au **milieu** de la **nuît**,
comme une **blanche** **vestale**¹,
qui vient **pleurer** sur le **cercueil** d'une **compagne**.

Bientôt elle **répandit** dans les **bois**²,
ce **grand secret** de **mélancolie**,
qu'elle **aime** à **raconter** aux vieux **chênes**³,
et aux **rivages** **antiques** des **mers**.

CORRECTIONS en D. Aucune, sinon 3 virgules rythmiques supprimées, aux endroits 1, 2, 3. Elles étaient trop voyantes, trop contraires à toute habitude grammaticale. D'ailleurs, pourvu qu'on sache retrouver la division primitive en vers, la ponctuation plus discrète de D convient beaucoup à ce passage.

XXII

ANALYSE

Le mouvement croissant, d'une strophe à la suivante (elles ont 6, 8 et 11 pieds) semblerait parallèle à celui de la lumière qui augmente.

Les deux dernières strophes sont symétriques : la seconde a un vers de 7 syllabes, compris entre deux vers de 11 et 12 syllabes ; la troisième a deux vers de 9 syllabes compris entre deux décasyllabes.

Il y a une *suite dans les timbres, aux fins des vers* :

...funèbres.

... nuit,... vestale,... compagne.

... bois,... mélancolie,... chênes,... mers.

on a donc la succession suivante de vers masculins et féminins : *f m ff m ffm*

et les « rimes » sont les trois voyelles *a, é, i*, rencontrée dans l'ordre suivant : *é i a a i é é*.

Les deux strophes symétriques, au point de vue arithmétique, commencent par trois vers respectivement semblables.

Le début de la première strophe, les fins des deux autres, sont des zones particulièrement régulières :

La lune prêta son pâle flambeau...

U- UU- U- UU- ...

comme une **blanche** vestale,
qui vient **pleurer** sur le **cercueil** d'une compagne.

UUU- UU-

UUU- UUU- UUU-

... à raconter aux vieux **chênes**,
et aux **rivages** antiques des **mers**.

UUU- UU-

UUU- UU- UU-

En somme, l'ensemble paraît fait d'un prélude, et de
deux strophes symétriques, presque équivalentes : 30
et 38 syllabes.

XXIII

Le fleuve arrive toujours en déclinant.

O 195, I.

[Depuis le **lac Erié** jusqu'au **Saut**,]
le **fleuve** arrive toujours en déclinant¹ par une **pente**
et au moment de la **chûte**, [rapide,
c'est moins un **fleuve** qu'une **mer**,
dont les **torrens** se **pressent** à la **bouche** béante d'un
gouffre.

La **cataracte** se **divise** en deux **branches**,
et se **courbe** en fer à cheval.

Entre les deux **chûtes** s'avance une **île**²,
creusée en dessous,
qui **pend** avec tous ses **arbres** sur le chaos des **ondes**.

La **masse** du **fleuve** qui se précipite au **midi**,
s'arrondit en un **vaste cylindre**,
puis se déroule en **nappe** de **neige**,
et **brille** au **soleil** de **toutes** les **couleurs**.

Celle qui **tombe** au **levant** descend dans un **ombre**
on diroit une colonne **d'eau** du déluge. [effrayante;

Des ³ arcs-en-ciel se **courbent** et se **croisent** sur l'**abyme** ; ⁴
l'**onde**, frappant le **roc** ébranlé,
rejaillit en tourbillons d'**écume** ⁵,
qui s'**élèvent** au **dessus** des **forêts**,
comme les **fumées** d'une **vaste embrasement**.

Des **pins**,
des **noyers** sauvages,
des **rochers** taillés en **formes** de fantômes,
décorent la **scène**.

Des **aigles** ⁶
entraînés par le courant d'**air**,
descendent en tournoyant au fond du **gouffre**,
et des carcajous se suspendent par leurs **longues queues** ⁷
[au bout d'une **branche abaissée**,
pour saisir dans l'**abyme** ⁸,
les **cadavres** ⁹ des **élans** et des **ours**.

CORRECTIONS dans D : 1 le fleuve accourt, par une
2 om, 3 mille 4. 5 Frappant le roc ébranlé, l'eau
rejaillit 6 om, 7 parleurs queues flexibles 8 om, 9 ca-
davres brisés

Nous signalons seulement ce texte, en donnant, sa scansion; il est du type déjà rencontré dans le prologue : descriptions plus froides, dont aussi les structures régulières sont moins marquées, comme on le voit par les nombreuses corrections. Mais il soulève une question de méthode, par l'interprétation de la ponctuation.

Les corrections 2, 4, 6, 8 sont des corrections de ponctuation.

Peut-on penser qu'elles nous apportent une ponctua-

tion meilleure du même texte? Non, car le texte aussi a été révisé, elles correspondent peut-être seulement à ce nouvel équilibre sonore.

Nous risquons, dans ce cas, de donner un texte hybride, si nous donnons le texte de l'édition originale, avec la ponctuation du texte de la définitive.

On ne peut pas, par exemple, adopter l'omission de la virgule qui séparait, dans O, les deux derniers vers; en D, le texte a changé en ce point; en O, la virgule qui s'y trouvait était évidemment rythmique, car elle n'avait pas d'autre sens.

De ces corrections rythmiques, nous retiendrons seulement 2 et 6, virgules qui semblaient purement grammaticales, même quand on n'avait que le texte O; virgules que D supprime dans des phrases qui ne subissent pas d'autre correction.

Mais le danger d'obtenir un texte hybride (car il ne suffit pas que telle phrase soit restée inchangée, si l'ensemble du texte a acquis un équilibre nouveau) fait qu'il ne faut pas user ici de la possibilité de contrôler la ponctuation de O par D. On peut tenir seulement pour peut-être douteuse l'existence métrique des virgules 2 et 6; doute que O seul suffit à inspirer.

TROISIÈME PARTIE

ESQUISSE D'UNE CLASSIFICATION DES STRUCTURES RENCONTRÉES ET LEUR DISTRIBUTION DANS LE POÈME.

I

Membres rythmiques et ponctuation.

Un fait domine les analyses précédentes :

Les structures régulières ont été mises en évidence, en suivant, pour la séparation en membres rythmiques, la ponctuation de Chateaubriand.

1. RAPPORTS DES RÉGULARITÉS DE STRUCTURE, ET DE LA PONCTUATION. Il n'était pas nécessaire a priori qu'il en fût ainsi :

Considérons le texte suivant :

Quand, la nuit, au clair de la lune, vous apercevez sur la nudité d'une savane une yeuse isolée, revêtue de cette espèce de draperie, vous croiriez voir un fantôme traînant après lui ses longs voiles.

On peut mettre moins de points, en ne détachant pas l'incidente « la nuit », au moyen de virgules; on

peut en mettre davantage, en détachant une incidente de plus : « .., sur la nudité d'une savane,.. ».

Mais qui ne s'occupe pas de grammaire, mais de régularités de structure sonore, ne se guidera guère sur cette ponctuation. Il séparera la phrase en membres comme nous l'avons fait, mettant en évidence une anacrouse :

Quand la nuit

suivie de trois strophes entre elles semblables, et d'ailleurs faites toutes de vers féminins :

au **clair** de la **lune**

vous aperce**vez** sur la nudité d'une sav**ane**

une **yeuse** isolée

revêtue de cette espèce de draperie.

vous croiriez **voir** un fantôme (ou : vous croirie**z** voir un traînant après lui ses longs voiles [fantôme)

Pourquoi était-il nécessaire que Chateaubriand ponctuât?

Quand la nuit, au clair de la lune, vous apercevez sur la nudité d'une savane, une yeuse isolée, revêtue de cette espèce de draperie, vous croiriez voir un fantôme, traînant après lui ses longs voiles.

Ponctuation inadmissible grammaticalement : car, par exemple, que vient faire la virgule après « savane », s'il n'y a pas de virgule avant l'incidente « .., sur la nudité d'une savane ... »?

Chateaubriand s'est servi de cette virgule *comme des signes marquant les silences, en musique* ; il fait

coïncider sa ponctuation avec les intervalles entre membres rythmiques.

Naturellement, la coïncidence entre silences du rythme et ponctuation, au sens où nous l'entendons d'ordinaire, se produit souvent. Il est des cas où il n'y a pas coïncidence. Dans ces cas, un autre musicien, Rousseau, laisse au lecteur à deviner la place des silences. Chateaubriand la marque en usant des signes de ponctuation.

2. LES MEMBRES RYTHMIQUES, DANS ATALA, DÉCELÉS PAR DES SIGNES DE PONCTUATION. Voici quelques ponctuations inexplicables, sinon dans le cadre d'une théorie rythmique comme la nôtre :

le Temps assemble sur toutes les sources,
les arbres déracinés. (O, 2, I)

A l'instant un vent impétueux sorti du couchant,
brouille en un vaste chaos les nuages avec les nuages,
(O, 86, I)

Bientôt elle répandit dans les bois,
ce grand secret de mélancolie,
qu'elle aime à raconter aux vieux chênes,
et aux rivages antiques des mers. (O, 175, II)

C'est un phénomène qui, dans une prose réelle, n'existerait pas. On ne l'imagine pas dans un texte de science ou de philosophie; dans le *Discours de la Méthode*.

Mais ce qui est plus frappant encore que des exemples individuels, c'est le fait que partout, pour faire nos

analyses, nous avons pu nous laisser guider par Chateaubriand. Ces analyses y ont gagné en sécurité. Mais simultanément, la valeur de notre point de vue rythmique était mise en évidence, par ces invariables coïncidences, entre la ponctuation, et les membres indiqués par ce point de vue rythmique.

3. CORRECTIONS DE LA PONCTUATION. Les corrections de la ponctuation nous montrent aussi l'écrivain agissant comme s'il tenait extrêmement à s'accorder avec nos analyses.

Ce qui est frappant à première vue, c'est le nombre même des corrections de ponctuation : c'est la partie du texte qui a été le plus travaillée et corrigée. Quel facteur, ou quels facteurs, en sont-ils cause? Le souci grammatical n'est pas évidemment le seul : il est à la portée du moindre lettré de trouver d'emblée la ponctuation la meilleure au point de vue grammatical. La sollicitude, les hésitations de Chateaubriand ne s'expliquent, que si on le voit guidé par le facteur rythme. Il s'efforce de bien dessiner les membres rythmiques ; et néanmoins de choquer le moins possible la tradition, les habitudes de ponctuation de la littérature française.

Nous avons vu tout le long de nos analyses des points devenir points-virgules, des virgules, apparaître ou disparaître ; de l'édition originale à la définitive.

Remettons sous les yeux quelques effets de la tendance à préciser les membres rythmiques :

Des virgules sont ajoutées :

Les vignes sauvages, les bignonias, les coloquintes,
s'entrelacent au pied de ces arbres.

la virgule après « coloquintes » a été ajoutée en D, très utilement ; sans elle, il eût été difficile d'apercevoir que le vers va jusque-là (nous nous mettons, à présent, au point de vue d'un Chateaubriand soucieux d'indiquer, par la ponctuation, les membres rythmiques) ; en effet, les deux virgules précédentes, qui ne sont que des virgules d'énumération, eussent tout brouillé, dans l'absence de la vraie virgule rythmique, celle après « coloquintes ».

Le plus souvent, des virgules sont omises qui, dans l'édition originale, se trouvaient encore au milieu d'un vers :

des coups de bec contre le tronc des chênes,
des froissements d'animaux (,) qui marchent, (O, 8, 1)

Il ne craint même pas d'enlever les virgules qui coupaient à torts les vers suivants, quoique sans virgules ils restent exceptionnellement longs :

que le château aérien (,) bâti sur ses branches (,) allait flottant
avec les oiseaux et les voyageurs endormis sous ses abris,
(O, 71, 1)

les feux de l'incendie allumé dans les forêts par la foudre (,)
[brillaient encore dans le lointain. (O, 161, 1)

dans ce dernier vers, il semble même que deux soucis rythmiques différents se soient combattus : la première ponctuation était déjà rythmique. Dans ce grand vers,

la cellule « brillait encore dans le lointain » tendait à affirmer sa nature rythmique propre. Mais la vraie ponctuation est celle qui dessine bien le beau thème contenu dans ce vers, thème immédiatement repris, très net, dans le vers suivant ; puis repris encore.

Tantôt l'écrivain s'engage très courageusement dans cette voie, et n'a plus d'égards que pour le rythme :

Quelques renards (,) dispersés par l'orage (,) allongeaient
 [leurs museaux noirs au bord des précipices,
 et l'on entendait le frémissement des plantes (,) qui séchant
 [à la brise du soir,
 relevaient de toutes parts leurs tiges abattues, (O, 107. I)

les virgules entre parenthèses ont disparu en D, soulignant très fort le caractère rythmique de la virgule après « brise du soir ».

Mais parfois aussi ses audaces lui font peur à lui-même, la tradition le reprend, il renonce à sa ponctuation rythmique. Ainsi, pour reprendre un des passages que nous venons de citer comme types de pareille ponctuation, dès O :

Bientôt elle répandit dans les bois (,) (O 175, I)
 ce grand secret de mélancolie,
 qu'elle aime à raconter aux vieux chênes (,) (O 175, I)
 et aux rivages antique des mers.

En D il a supprimé deux virgules rythmiques, étranges par rapport aux habitudes traditionnelles. Il renonce à souligner, et se fie au lecteur pour ne pas commettre d'hérésie ; c'est d'ailleurs très facile ; et même, pourvu

qu'il n'y ait pas d'erreur possible, c'est plus discret ainsi. Noter que l'une des virgules supprimées précédait un « et », et ne faisait que marquer plus fortement un silence que les « et » marquent d'eux-mêmes.

A ces remarques précises, nous ajouterons une impression :

La ponctuation rythmique existant déjà dans l'édition originale, et qui choque les habitudes grammaticales, a une tendance à disparaître ultérieurement.

Au contraire, là où dans l'édition originale Chateaubriand a d'abord suivi la tradition, alors qu'il y avait lieu de ponctuer rythmiquement; la ponctuation rythmique a une tendance à apparaître ultérieurement.

Et ceci s'explique. La première classe de points a été sans doute reprochée à l'auteur par ses critiques ou ses amis, et plutôt dans des conversations particulières que dans des écrits. On se figure trop souvent que les écrivains ne cèdent que devant l'imprimé; qu'il faut chercher seulement dans les journaux ou libelles qui les critiquent, l'histoire de leurs lâchetés. Un mot en passant, d'une personne chère, peut leur inspirer une inquiétude bien plus durable et les déterminer.

Donc, les points rythmiques de l'édition originale, vus et attaqués par la critique, battent en retraite, ultérieurement. Tandis que les points rythmiques qui n'y figuraient pas encore, mais qui eussent dû et pu y figurer, restaient cachés aux critiques; et au contraire étaient poussés vers la lumière par une sorte de remords de l'écrivain. De là, tendance à se manifester; et le champ

libre du côté des critiques, qui avaient déjà usé leur virulence, et à qui ces nouveautés devaient passer plus inaperçues.

Ce qui est curieux, c'est que tout cela ait passé inaperçu à ceux qui se sont spécialisés dans la question. Chateaubriand a pu jongler devant eux avec ses points et ses virgules, sans qu'ils l'aient aperçu. Ou bien l'ont-ils aperçu et alors ont-ils décidé de tenir cela pour négligeable, en n'y voyant qu'une manie sans signification de l'écrivain?

Voici deux travaux qui n'ont été faits que pour montrer les corrections d'*Atala*, de l'édition originale à l'édition définitive, en tenant ou non compte des intermédiaires ou des ultérieures.

L'édition critique du texte d'*Atala*, par E. Schneegans, entend donner le texte de la définitive; et, en regard, en notes, le texte de l'originale (avec quelques notes sporadiques sur les autres éditions). Or, il est impossible, en suivant l'édition Schneegans, de connaître la ponctuation de l'originale.

Un article souvent cité de H. Chatelain, « Les critiques d'*Atala* et les corrections de Chateaubriand »¹, entend donner une idée de toutes ces corrections, dues ou non aux critiques. A ses yeux aussi, cette question passe complètement inaperçue. D'ailleurs tout ce qui a une origine rythmique lui échappe. Il s'est justement efforcé de tenir compte de ce facteur primordial du problème.

1. *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1902.

Mais le pouvait-il, avec une doctrine rythmique dont la précision se manifeste par les phrases suivantes : « ... Il « a retravaillé ses phrases afin qu'elles fussent une « expression plus musicale de sa pensée ; il leur a donné « de la légèreté, du rythme, de la sonorité.

« Il était bon que la phrase, en ne perdant rien de son « sens, perdit d'abord de son volume et de son poids.

« ... il a trouvé une plus belle cadence, une harmonie « plus douce des syllabes de la période. »

Si on y entendait quelque chose de précis, ce quelque chose serait faux. Chateaubriand n'a pas « retravaillé ses phrases afin qu'elles fussent, etc. ». Il les a retravaillées plutôt, en faisant de son mieux, ce qui n'était pas toujours facile, afin qu'elles ne fussent pas une expression moins musicale de sa pensée. De là les mots souvent remplacés par d'autres de même valeur métrique, etc. Dans un seul cas, le seul qui semble possible tant que nous n'aurons pas sur le rythme des informations qui nous manqueront encore quelque temps ; dans un seul cas, l'écrivain a précisé un peu sa pensée sonore, au moyen de corrections. Mais c'est précisément la classe de corrections qui a échappé à l'article par ailleurs très documenté dont nous parlons : les corrections de la ponctuation.

4. LES DEUX SORTES DE SIGNES DE PONCTUATION. — Nous apercevons donc, dans *Atala*, deux emplois tout différents des signes de ponctuation.

Il y a des points et des virgules qui sont pris au sens courant, intellectuel et grammatical, Ils séparent les

différentes propositions d'une phrase, cloisonnent les incidentes, etc. Il arrive d'ailleurs très souvent que ces membres grammaticaux de la phrase en soient aussi les membres rythmiques.

D'autres points ne s'expliquent absolument pas du point de vue précédent. Aussi sont-ils autre chose : des silences musicaux, l'équivalent des soupirs ou autres silences dont sont ponctués les textes musicaux. Cette ponctuation brouille l'effet de la précédente, la contre-carre, diminue la clarté que celle-là procure. Elle ferait le plus mauvais effet dans un texte très chargé de pensée, quelque texte de philosophie neuve et profonde.

5. TRANSACTION. RÈGLES DE LA PONCTUATION RYTHMIQUE DE CHATEAUBRIAND. — Il s'agissait donc de trouver un terrain d'accord entre les deux ponctuations. Quelques hésitations devaient naturellement se produire, on les a vues. Néanmoins, si l'on tient compte des deux textes O et D simultanément, comme nous l'avons fait le plus souvent; on se rendra compte en se reportant aux analyses précédentes qu'elles vérifient rigoureusement ces règles :

1) Tout vers est compris entre deux signes de ponctuation.

Très exceptionnellement, le second signe de ponctuation est remplacé par la conjonction « et », avant laquelle ce n'est guère l'habitude, en français, de mettre une virgule. Mais la plupart du temps, même là, Chateaubriand met une virgule quand le rythme l'exige.

[Dans une énumération de mots courts, il y a des

virgules qui peuvent se trouver même au milieu d'un vers. Ces virgules forment une classe à part, elles ne sont qu'une habitude graphique du français, non des virgules de la même espèce que les autres. L'italien n'en met point, dans ces cas-là. C'est la seule espèce de virgules qui puisse se rencontrer à l'intérieur d'un vers d'*Atala*. On voit que cette exception, rigoureusement la seule, n'en est même pas une véritable].

2) Les strophes sont indiquées autant que faire se peut.

Mais ici, le point de vue rythmique seul ne peut être maintenu. Il serait trop visible, ferait disparate dans le livre, avec les phrases peu ou pas rythmiques, où la ponctuation n'a pas un sens rythmique,

Il y a quelque interférence entre les deux sens attribués à la ponctuation (en se rappelant toujours que les points d'origine non rythmique sont secondairement, rythmiques aussi, en général).

Cette possibilité d'interférence laisse un léger jeu à l'interprétation, qui n'existe pas pour le vers.

A cela près, la règle est :

Aux divisions entre strophes se trouvent toujours les signes de ponctuation relativement les plus importants.

3) Cette importance ne peut en effet être que relative et locale. L'écrivain ne dispose pas, comme les musiciens, d'un jeu de signes de valeur déterminée, réservés aux silences. Il se sert comme il peut, pour les remplacer, de la ponctuation. Il ne saurait lui donner des valeurs musicales déterminées généralement, mais seulement

localement. On s'imagine l'effet bizarre que ferait la virgule strictement réservée aux vers, le point-virgule aux strophes, le point aux ensembles; et cela d'un bout à l'autre du livre, en sautant (ou en comprenant?) les passages de peu de rythme.

Cela ne pouvant être, c'est de détermination locale qu'il s'agira :

Localement, les valeurs relatives des signes de ponctuation sont respectées. A l'échelle des silences de plus en plus importants, correspond l'échelle des signes de plus en plus importants.

Dans l'échelle, on rencontre souvent, entre la virgule et le point-virgule, la virgule précédant un « et ». Dans cette position, la virgule n'étant pas nécessaire en français, elle peut servir à marquer un silence légèrement supérieur à la virgule. C'est ce qui arrive dans les cas suivants, où l'on rencontre cette ponctuation à la strophe, les vers étant séparés dans ces endroits seulement par des virgules :

Au pied de la montagne un bois de pins tout entier était
[renversé dans la vase,

et les fleuves roulaient pêle-mêle,
les argiles détrempées, etc. (O, 102, II).

Quelques renards dispersés par l'orage allongeaient leurs
[museaux noirs au bord des précipices,

et l'on entendait le frémissement des plantes qui séchant à
[la brise du soir, etc. (O 107, I).

Jamais un signe plus important n'est dépassé, pour aller arrêter la strophe à un signe moins important.

La comparaison est d'une ponctuation aux ponctuations précédente et suivante, Dans ces limites, on peut énoncer la règle générale, vérifiée sans exception aucune :

Jamais la strophe n'est terminée par un signe moindre que le vers.

C'est là la règle précise. La règle floue, assez bien vérifiée, c'est que *les signes mineurs séparent les vers ; les signes majeurs, les strophes.*

Ainsi, d'un bout à l'autre de notre étude, nous avons été dispensés d'intervenir, pour opérer la séparation en membres rythmiques : elle était déjà faite, à très peu près.

C'est une preuve de plus que les mètres toniques et autres, mis en évidence, ont été effectivement remarqués par Chateaubriand. Bien entendu, il ne s'agit pas d'une connaissance théorique de ces choses ; mais l'artiste en a eu conscience dans son art. Nous ne faisons que formuler avec précision ce qu'il sentait évidemment¹.

1. Éditeur du *Dernier Abencerage* (Champion, 1927), M. P. HAZARD a remarqué avant nous ce curieux phénomène des virgules de Chateaubriand, sur un manuscrit de ce texte. Dans le manuscrit, pas de restrictions à apporter aux virgules anormales, qui triomphent. Voici la conclusion de M. Hazard, dans son étude *Un manuscrit inédit de Chateaubriand* (Journ. des Savants, sept.-oct. 1925) : « Nous avons donc affaire à un manuscrit destiné à être lu à haute voix par Chateaubriand lui-même. Ainsi s'explique la disposition des virgules. Dans les passages où le sens impose à n'en pas douter un arrêt de voix (Sultane lui dit-il — Frappe Maure) la virgule, considérée comme un rappel rythmique, n'est pas nécessaire : la coupure se fait d'elle-même. La virgule est indispensable au contraire, lorsque la construction grammaticale de la phrase ne demande pas de pause, mais lorsque le souci d'établir une

6. PONCTUATION ET RÉVOLUTIONS LITTÉRAIRES. Considérons maintenant les virgules rythmiques, et notamment celles qui n'ont pas d'autre sens que rythmique.

Simple notation que ces virgules, d'un phénomène n'ayant rien à voir avec ceux que notent d'ordinaire les virgules.

Mais que serait-il arrivé, si Chateaubriand, au lieu d'adopter cette notation si discrète qu'elle a pu passer inaperçue, en avait adopté quelque autre, également dans les moyens typographiques courants ? Des blancs, par exemple : dont le mode d'emploi le plus simple, quoique le plus voyant, eût été de mettre à la ligne après chaque membre rythmique, comme nous l'avons fait ici.

Il aurait fait exactement (à la rime près, et même pas toujours à la rime près, cf O,76, III) ce qu'ont fait les vers-libristes, qui se sont traités entre eux de découvreurs de vers nouveaux.

Voilà de quoi faire, dès germinal an IX, cette révolution et la réussir, puisque la possibilité d'être lyrique en vers libres eût été prouvée par des pages de Chateaubriand. Cette révolution, en réalité, est déjà faite à cette date, mais personne ne s'en aperçoit.

.. On serait tenté de croire que René eût pu devenir le romantique de 1830, sans devenir aussi le terrible émeutier mettant « un bonnet rouge au dictionnaire »,

cadence, de détacher un groupe de mots, de préparer un effet, veut être rappelé au lecteur... Lorsqu'il abandonne l'Abencerrage aux imprimeurs, il revient à la ponctuation normale; l'ouvrage appartient désormais à la foule, c'est un livre comme tous les autres — non plus une musique faite pour être chantée par l'auteur » (p. 223).

révolutionnant le vers, etc. — si toutes les nouveautés nécessaires au génie d'un Hugo pour se manifester, avaient pu passer aussi inaperçues que celles de Chateaubriand.

Hugo, malheureusement pour sa quiétude, écrivait en vers, être catalogué par les critiques, sûrs de parfaitement le connaître, et se fiant aux justes cadences de Malherbe et de Boileau. Chateaubriand, poète tonique, en « prose », pouvait allonger et raccourcir ses vers selon son génie, en les notant d'une discrète virgule. Hugo, aussi richement doué comme poète tonique, mais écrivant en vers, se trouvait obligé, ou aux enjambements, césures neuves, etc., ou à contraindre et mutiler son génie. Mais, dans le premier cas, il était acculé au scandale et à l'émeute : car critiques et public connaissaient le « vers ». Alors qu'ils ne savaient pas plus que Monsieur Jourdain ce que c'est que la prose. Et la virgule-muscade des rythmes de Chateaubriand avait l'air le plus innocent du monde.

La même infortune a poursuivi Hugo par exemple dans sa faune. Alors que Chateaubriand pouvait mettre sur ses « vaisseaux de fleurs », « des serpents verts, des hérons bleus, des flamants roses, de jeunes crocodiles », Victor Hugo, dans ses paysages qu'il ne prenait que dans le vieux monde, rencontrait naturellement la vache et le chien. Mais, comme poète, c'est la génisse des critiques qu'il rencontrait; leurs chiens obligés d'être « dévorants », sous peine de ne pas être. On n'escamote pas ces êtres, sous les yeux de la critique, aussi aisément qu'un vers nouveau ou une virgule

rythmique. Encore une fois, il n'y avait plus qu'à se battre, ou à parler comme Delille.

Ici, comme partout, les révolutions ne viennent pas des novateurs, et c'est ce qui explique en partie, peut-être, pourquoi il n'y a guère eu émeute le jour d'Atala, et qu'il y en a eu, le jour d'Hernani. Le monde est nécessairement nouveau, de ce qu'il vit; ce sont les conservateurs qui font les révolutions, en apercevant un jour la nouveauté, et en s'y heurtant. Comme elle est plus forte, puisqu'il faut qu'elle soit; tandis qu'il n'y a nulle nécessité, « dérivant de la nature des choses », à ce qu'ils soient, eux; ils sont emportés.

C'est ainsi que, malgré les apparences, il faut rapporter les révolutions métriques et techniques du romantisme, non à Hugo, mais à ceux qu'on appelait alors les perruques. C'est du jour où ils ont aperçu les nouveautés, qu'elles datent pour l'histoire littéraire. Il y a au moins autant d'innovations techniques et métriques dans la « prose » de Chateaubriand, que dans le vers de Hugo. Mais les Morellet, les Dussault et les Ginguené, qui ont aperçu tant de choses, n'ont pas vu cela. Aussi n'y a-t-il pas eu révolution.

II

Structures régulières des vers.

1. VERS PAR POSITION ET VERS PAR NATURE. Considérons maintenant ces éléments de phrase allant d'un signe de ponctuation au signe suivant : ces vers dont Chateaubriand a pu se servir sans attirer l'attention. Pour classer cette foule de types, *mine de suggestions pour la versification*, nous reprendrons une distinction dont nous nous sommes déjà servis ¹ :

Il y a des vers qui restent vers, même considérés individuellement : des régularités de structure se voient en eux, même si on les isole de tout contexte.

D'autres contribuent aux régularités du contexte, mais n'en contiennent pas en eux-mêmes : ainsi, il y a des décasyllabes qui n'ont pas d'autre propriété que d'être décasyllabes. Cette propriété, pour un vers isolé, n'est pas rythmique ; que si l'on rapproche un tel vers d'autres vers, par exemple également décasyllabes, un rythme apparaît.

1. *Les Deux Rimes*, I, Rev. des Cours et Conférences, 30 mars 1927, p. 748.

Dans ce chapitre, nous nous occuperons de vers considérés isolément. La seconde classe n'offre donc ici, aucun intérêt. Nous retiendrons seulement les vers dont la structure offre des régularités.

2. TYPES DE STRUCTURES RÉGULIÈRES DU VERS. Il peut y avoir, à l'intérieur d'un vers, des rythmes dus :

- 1) aux retours de timbres analogues;
- 2) aux retours des accents toniques;
- 3) à la constitution, à l'intérieur du vers, de groupes de syllabes, de vers blancs partiels, formant rythme.

Les timbres donnent les rimes ou assonances intérieures, les allitérations diverses. Le caractère spécial, insuffisamment discontinu, des timbres, fait que nous n'en approfondissons pas l'étude dans ce livre.

Les grandes classes de structures toniques régulières sont les symétriques; et celles où il y a continuité : c'est-à-dire, dans le cadre étroit du vers, répétition. Quand il y a répétition d'un pied unique, le vers en est symétrique, et nous l'examinerons avec les symétriques. Quand il y a répétition d'un certain pied, mais que d'autres pieds s'y ajoutent, cela fait des types réguliers, mais individuels. Ainsi :

le **désert** dérou**l**ait main**ten**nant devant **nous** ses sol**itu**des
[dém**esur**ées.

00- 00- 00- 00- 000- 0000-

Nous ne retiendrons pas ces types de vers. Si l'on entrait dans le détail, les types possibles seraient en nombre trop grand, et l'étude peu instructive. Ainsi,

les seules structures régulières examinées, parmi celles dues à l'accent tonique, seront les vers symétriques.

Il semble qu'il n'y ait plus lieu d'envisager les rythmes dus à des vers blancs intérieurs : ces vers blancs se règlent en effet sur les accents toniques. Néanmoins on verra plus loin qu'il y a lieu d'examiner cette classe, qui ne se confond pas absolument avec les régularités toniques.

3. LES VERS SYMÉTRIQUES. En cheminant d'un signe de ponctuation au suivant, il arrive que les chemins parcourus jusqu'à rencontrer les accents toniques successifs, soient symétriques. C'est la structure que nous appelons vers symétriques.

Voici ce que nous avons rencontrés dans les passages examinés : (en excluant les monopodies, nécessairement toujours symétriques de ce point de vue).

4. VERS SYMÉTRIQUES CLASSÉS SUIVANT LA SIMILITUDE DES VERS. *Dipodies*. Les types possibles sont 0-0- ou 00-00-, ou 000-000-, ou 0000-0000-. Ce dernier type a déjà une tendance, au moins dans un de ses pieds, à se scinder en pieds moindres. Quand aux dipodies formées de pieds plus longs, il n'y a pas à envisager l'existence : il arrive à la rigueur qu'on trouve un pied 000000- ou 0000000-, qui n'aient pas de tendance à se scinder en pieds moindres ; mais, de deux pieds successifs aussi longs, un au moins se scinderait.

Le type 0- 0- est absent, dans nos analyses.

Type 00- 00- :

c'est le **Nil** des **déserts**.
 le **désert** fit **silence**
 s'**élevait** dans les **airs**
 pour **église** un **désert**
 pou **saisir** dans l'**abîme**

On remarquera que tous ces vers ont une césure entre les deux pieds égaux; et généralement une césure masculine, plus rigoureuse.

Type 000- 000- :

il les **cimente** avec des **vases**
 alors les **chaînes** de **feuillage**
 à **balancer** ces corps **flottants**
 à **réunir** tous les **murmures**
 ses **pieds modestes** étaient **jointes**
 c'est moins un **fleuve** qu'une **mer**

Une moitié de ces vers se coupent encore en deux vers égaux par une césure médiane :

il les **cimente** avec des **vases**
 à **balancer** ces corps **flottants**
 à **réunir** tous les **murmures**

Type 0000- 0000- :

et l'on **respirait** la faible odeur **d'ambre**

Ce type a déjà une tendance à se scinder en plusieurs pieds moindres. Ce qui le maintient, c'est la forte césure médiane.

Quant aux types supérieurs, il n'y en a pas, et on

peut douter de la possibilité de leur existence (ce serait par exemple le cas d'un alexandrin ne dégageant d'accent tonique qu'à la césure médiane et à la fin du vers).

Tripodies : Elles sont formées, soit de pieds tous égaux entre eux, soit de pieds inégaux.

A) La première de ces deux classes se divise en sous-classes, précisément comme les dipodies.

Le type $\cup - \cup - \cup -$ n'a pas été rencontré par nous. Sans doute le français n'a-t-il pas d'accents toniques assez forts pour dégager un pareil type, qui se rencontrerait facilement en italien, en roumain ou en allemand.

Le type $\cup\cup - \cup\cup - \cup\cup -$:

s'entrelacent au **pied** de ces arbres
la cigogne **criait** sur son **nid**
s'arrondit en un **vaste** cylindre

Le type $\cup\cup\cup - \cup\cup\cup - \cup\cup\cup -$

et sa lumière gris de **perle** descendait
qui vient pleurer sur le **cercueil** d'une **campagne**

C'est l'alexandrin ternaire si fréquent vers la fin du XIX^e siècle.

Les types formés de pieds plus longs seraient trop fragiles et s'effriteraient en pieds inférieurs.

B) Les tripodies formées de pieds inégaux ne peuvent être formées de plus de deux pieds inégaux. On peut donc les classer, suivant le pied qui y domine, pied qui

se trouvera nécessairement commencer et terminer le vers.

Pied 0- dominant (le pied 1, on l'a vu, est une rareté, il ne pourrait être dominant).

celui du désert augmente

c'est le type 0- 00- 0-. Nous n'avons pas relevé d'échantillons 0- 000- ou 0- 0000- 0-, etc.

Pied 00- dominant :

Type 00- 0- 00- :

il domine tous ces berceaux
tout à coup la nue se déchire
enflammait le vaste orient
j'entr'ouvrais mes lèvres aux brises
s'embrasaient du feu de mon souffle

Le type suivant, 00- 00- 00-, est le type à pieds égaux dont nous venons d'étudier des exemples.

Le type suivant, 00- 000- 00-;

quel affreux et magnifique spectacle
sous les voûtes d'une église chrétienne
le soleil doit se coucher à présent
ses rayons seront bien beaux au désert
qui s'élèvent au-dessus des forêts
les cadavres des élans et des ours.

Le type suivant 00- 0000- 00- :

il se passe de telles choses aux yeux
sur la cime indéterminée des forêts
si ma main tombe par hasard sur la tienne

Pas d'exemples des types suivants, à cause de la

rareté et de l'incertitude des pieds supérieurs 000000-, etc.

Pied 000- dominant.

Type 000- 0- 000-, pas d'exemple.

Type 000- 00- 000- :

sortit enfin d'un abîme de lumière

Type 000- 000- 000- : c'est le type à pieds égaux dont nous avons vu des exemples.

Le type suivant 000- 0000- 000- :

toutes les voix de la solitude s'éteignent

Pas d'exemples des types supérieurs.

Pied 0000- dominant :

les détonations de l'orage et de l'incendie

soit 0000- 00- 0000-.

Tétrapodies : A mesure qu'on monte dans la série des structures organisées, les types théoriquement possibles augmentent beaucoup en nombre, et l'on conçoit que, à moins d'étudier des étendues de prose lyrique beaucoup plus grandes que nous ne l'avons fait, il n'y ait pas lieu d'espérer qu'on trouvera au moins un représentant de chaque type. Aussi il est inutile d'entrer dans le détail, désormais (la manière de procéder ne serait d'ailleurs pas différente de celle qui nous a permis de classer les dipodies et tripodies).

Voici donc des échantillons de tétrapodies sommairement classés :

Pieds tous égaux :

ces **lianes** **traversent** des **bras** de **rivières**

uu-uu-uu-uu-

Pieds inégaux : par raison de symétrie, on voit bien qu'il ne peut entrer dans la composition de ces vers plus de deux pieds inégaux :

les **feux** ne jettent **plus** que des **lueurs** rougeâtres
les **corps** des **animaux** et des **poissons** **noyés**

tous deux du type u-uuu-uuu-u-

qui **pend** avec tous ses **arbres** sur le **chaos** des **ondes**

u-uuuu-uuuu-u-; c'est-à-dire également compris
entre pieds u-.

Pentapodies : Elles sont nécessairement composées, ou d'un seul pied, ou de deux, ou de trois différents. Voici des échantillons de ces trois types :

Un seul pied :

sur les**quels** elles **jettent** des **ponts** et des **arches** de **fleurs**

uu-uu-uu-uu-uu-

Deux pieds différents :

la **lune** brillait au milieu d'un **azur** sans **tache**

u-uu-uu-uu-u-

Trois pieds différents :

les **nuages** abaissés **entrent** sous l'**ombrage** des **bois**

uu-uuu- -uuu-uu-

à l'**instant** un **vent** impétueux sorti du **couchant**

uu-u-uuu-u-uu-

Hexapodies : Nous n'en avons trouvé qu'une [et dans un passage qui n'a pas été retenu pour les exemples précédents : c'est un passage dont nous avons étudié en détail les deux versions, par extraordinaire ; dans ce qui précède nous n'avons retenu que O ; l'hexapodie suivante est en D].

et la **chute répétée** du tonnerre qui **siffle** en s'éteignant
dans les **eaux**

00- 000- 00- 00- 000- 00-

4. VERS SYMÉTRIQUES CLASSÉS SUIVANT L'ÉGALITÉ DES VERS. — Reprenons les mêmes vers, en les classant au point de vue des vers blancs ; en mettant ensemble les vers égaux.

En laissant de côté les vers d'un seul pied, dont la symétrie est inintéressante, nous éliminons par là les vers très courts. Les premiers retenus sont des vers de six syllabes.

Vers de six syllabes : La seule possibilité effectivement réalisée (les autres semblent écartées par la faiblesse des accents toniques en français) c'est :

c'est le Nil des déserts
le désert fit silence
s'élevait dans les airs
pour église un désert
pour saisir dans l'abîme

type : 00- 00- (On peut faire la remarque curieuse suivante : si l'on rencontre, dans tous les fragments exa-

minés, un vers de six syllabes symétriques, il y a une chance sur deux qu'il contiendra le mot « désert » : y aurait-il une relation thématique entre cette notion et cette structure? C'est au moins une coïncidence curieuse. Ce qui la préciserait, c'est que toujours les hexasyllabes symétriques contiennent le son « zer » ou « zir » en position tonique).

Vers de sept syllabes : Un seul type est possible, et on en trouve effectivement un exemple : 0 - 00 - 0 -

celui du **désert** **augmente**

Octosyllabes :

Type 000 - 000 -

il les **cimente** avec des **vases**
alors les **chaînes** de **feuillage**
à **balancer** ces corps **flottants**
à **réunir** tous les **murmures**
ses pieds **modestes** étaient **joints**
c'est moins un **fleuve** qu'une **mer**

Type 00 - 0 - 00 -

il **domine** **tous** ces **berceaux**
tout à **coup** la **nue** se **déchire**
enflam**ma**it le **vaste** **orient**
j'entr'ouv**rais** mes **lèvres** aux **brises**
s'embrasaient du **feu** de mon **souffle**

Pas d'échantillons du type possible 0 - 000 - 0 -

Vers de neuf syllabes :

Type 00-00-00-

s'entrelacent au **pied** de ces **arbres**
 la **cigogne** **criait** sur son **nid**
 et les **fleuves** **roulaient** **pêle-mêle**
 s'**arrondit** en un **vaste** **cylindre**

Pas d'exemple de 0-0000-0-

Vers de dix syllabes (décasyllabes) :

Type 0000-0000-

et l'on **respirait** la faible odeur d'**ambre**

Type 00-000-00-

quel **affreux** et **magnifique** **spectacle**
 sous les **voûtes** d'une **église** **chrétienne**
 le **soleil** doit se **coucher** à **présent**
 ses **rayons** seront bien **beaux** au **désert**
 qui s'**élèvent** au-dessus des **forêts**
 les **cadavres** des **élans** et des **ours**.

Type 0-00-00-00-0-

la **lune** **brillait** au milieu d'un **azur** sans **tache**.

Vers de onze syllabes :

Type 00-0000-00-

il se **passe** de telles **choses** aux **yeux**
 sur la **cime** **indéterminée** des **forêts**
 si ma **main** tombe par **hasard** sur la **tienne**.

Type 000-00-000-

sortit **enfin** d'un **abîme** de **lumière**.

Vers de douze syllabes (alexandrins).

Type 000-000-000-

et sa **lumi**ère gris de **per**le descendait
qui vient de **pleur**er sur le **cercue**il d'une **comp**agne.

Type 00-00-00-00-

ces **li**anes **traver**sent des **br**as de **rivi**ères,

Type 0-000-000-0-

les **feux** ne jettent **plus** que des **lueurs** **rougeâ**tres
les **corps** des **animaux** et les **poissons** **noy**és.

Vers de treize syllabes :

Type 000-0000-000-

toutes les **voix** de la **solitude** s'**éteign**irent

Type 0000-00-0000-

les **détonations** de l'**or**age et de l'**incendie**.

Vers de quatorze syllabes :

Type 0-0000-0000-0-

qui **pend** avec tous ses **arbres** sur le **chaos** des **ondes**.

Type 00-0-000-0-00-

à l'**instant** un **vent** **impétueux** **sorti** du **couchant**.

Vers de quinze syllabes :

Type 00-00-00-00-00-

sur les**quels** elles **jettent** des **ponts** et des **arches** de **fleurs**.

Type 00-000-000-00-

les **nuages** **abaissés** **entrent** sous l'**ombrage** des **bois**.

COMPARAISON DES DEUX CLASSIFICATIONS. A comparer ce classement au précédent, on s'aperçoit que le second n'est pas le plus naturel ; ou tout au moins ne s'impose pas. Deux vers égaux n'ont pas entre eux des rapports plus étroits que deux vers semblables.

On voit les vers naître de la prose ; on voit représentés le plus fréquemment les types effectivement employés le plus souvent en poésie ; et s'il y a plus d'octosyllabes, par exemple, ce n'est pas parce que les octosyllabes ont été recherchés de préférence : il suffit de se reporter au premier classement, pour douter que ce qui s'y trouve puisse être expliqué par le second¹.

1. Cf. *Les Rythmes comme introduction physique à l'esthétique* (Bibl. de la Rev. des Cours, Boivin 1930), chap. *De la prose au vers. Hiérarchie des vers français*.

III

Structures régulières des ensembles.

1. CONTINUITÉS OU CORRESPONDANCES. Nous venons de voir s'organiser le vers, Nous examinerons maintenant comment les ensembles de vers acquièrent une individualité organique, comment ils se disposent en structures régulières.

Ces régularités sont, ou bien par contact, c'est-à-dire du type des continuités; ou bien à distance, du type des correspondances, des symétries.

2. CLASSES DE CONTINUITÉS Nous distinguerons les continuités où l'élément de liaison est le pied. Autrement dit, dans cette évolution continue qu'est une structure, on voit se conserver certains pieds.

D'autres fois, le lien est le vers : s'il y a des invariances, c'est dans le cadre du vers qu'on les aperçoit.

Parfois se conserve un type net de structure, qui peut même déborder le vers : un thème. (On pourrait d'ail-

leurs voir des thèmes embryonnaires dans les deux classes précédentes de continuités).

3. CONTINUITÉ ASSURÉE PAR L'INVARIANCE DES PIEDS.
Voici diverses liaisons que nous avons rencontrées :

Un ensemble ayant son unité, débute et finit sur deux vers commençant ainsi : 00- 00-. Presque tous les autres vers de l'ensemble commencent aussi 00-¹.

Tous les vers d'une même strophe débutent par deux pieds, dont le second est constamment soit 00-, soit 000-; et constamment plus grand que le premier².

Deux strophes successives ont l'une et l'autre pour premier vers, un vers débutant par 0- 000-³.

Tous les vers se terminent, soit par le pied 000-, soit par le double pied 00-00-⁴.

Tous les derniers vers d'une partie se terminent de façon analogue, leur avant-dernier pied étant invariablement 000-⁵.

Le premier vers d'une strophe commence, les autres finissent tous par le pied 000-⁶.

Une strophe dont tous les vers sauf un commencent par 00-; et ce même pied clôt les deux parties de la strophe⁷.

1. p. 44.

2. p. 48.

3. p. 62.

4. p. 90.

5. p. 98.

6. p. 43.

7. p. 52.

Le pied 00- constitue entièrement les deux premiers vers d'un ensemble, la terminaison de tous ses vers; seuls font exception les pieds initial et final de l'ensemble¹.

Toute une phrase est constituée uniquement du pied 00-².

Le pied 000- termine cinq vers sur sept; il représente la moitié des pieds de l'ensemble, et se déploie largement dans le vers qui forme à peu près le centre de la pièce³.

L'ébauche de classification que nous venons de donner *montre comment un pied unifie une structure, soit par sa fréquence à l'intérieur de la structure; soit le plus souvent, par sa persistance seulement à ces endroits que nous appellerons les points sensibles de la structure* : dont les principaux sont les débuts et les terminaisons (on verra que les points-milieux jouent aussi parfois un rôle).

4. CONTINUITÉ ASSURÉE PAR DES INVARIANCES DANS LE VERS : Nous verrons les vers se répondre aux points sensibles d'un ensemble, en étudiant les correspondances.

Une autre liaison est assurée par la *distribution, tout le long d'un ensemble, de vers présentant entre eux des*

1. p. 64.

2. p. 50.

3. p. 91.

analogies : c'est-à-dire possédant en commun certain caractère invariant. Ainsi :

Dans un ensemble de 29 vers, on en rencontre douze tous semblables, et tous (sauf dans la dernière strophe) féminins¹.

Ailleurs, plus de la moitié des vers sont tous semblables entre eux².

Six vers d'un ensemble sont semblables entre eux. Les cinq premiers qu'on rencontre (il s'agit de tripodes) présentent en outre cette invariance d'être constitués de deux pieds seulement ; et aussi d'être égaux : tous des décasyllabes³.

Parfois, il y a distribution dans la structure de vers entre eux égaux : ainsi p. 45, 99, 125, 133. Il ne s'agit pas de vers qui se suivent à la file, mais d'égalités qui naissent naturellement du mouvement tonique.

Ainsi, souvent, ces égalités sont surtout des suggestions d'égalités :

Fréquence d'heptasyllabes, ou quasi⁴.

A un endroit de mouvement décroissant, trois vers quasi-égaux se suivent, de 13, 12, 11 syllabes ; plus loin, à un endroit de mouvement qui s'étend, se suivent quatre vers de 10, 10, 11, 12 syllabes. On a le senti-

1. p. 53.

2. p. 133.

3. p. 44.

4. p. 136.

ment d'une égalité, où tout au moins il y est fait allusion; et néanmoins elle n'empêche pas l'évolution de se poursuivre; ce qui n'est pas le caractère des proses farcies d'octosyllabes ou d'alexandrins¹.

Enfin les vers peuvent être analogues par leur terminaison seulement. Nous avons vu le cas de mêmes pieds logés à ces points sensibles. D'autres fois, il s'agit de la permanence de terminaisons féminines : Tous les vers d'un ensemble, sauf l'anacrouse². Toutes les terminaisons féminines, sauf deux vers dans la dernière strophe³. Toutes les terminaisons masculines, sauf aux points sensibles : début, milieu, fin⁴.

Mais cette ressemblance des terminaisons peut être assurée par les timbres, tout comme dans ce qu'on appelle d'ordinaire la poésie.

5. CONTINUITÉ ASSURÉE PAR LES TIMBRES. Les timbres peuvent donner lieu à toutes les continuités; même, le fondu, la courbe de la mélodie, leur est due souvent. Ce sont là des phénomènes d'une très grande richesse, mais que nos méthodes, dans l'état où nous les donnons ici, ne permettent pas encore d'aborder systématiquement. Nous signalons seulement au passage les timbres intérieurs, quand ils sont particulièrement pittoresques : p. 62, 112, 123; ou même un curieux « thème », p. 76.

Mais nous avons signalé partout, quand ils sont assez nets, les timbres qui se répondent en fin de vers : on

1. p. 70.

2. p. 77.

3. p. 136.

4. p. 132.

y trouvera, de la rime et l'assonance classique aux échos les plus curieux, une riche palette qui peut suggérer des recherches aux versificateurs : p. 43, 62, 68, 128... (un parallélisme remarquable), 136, 140. On trouverait plus ou moins d'exemples, suivant le degré d'assonance auquel on choisit de s'arrêter. Ce domaine des timbres est un domaine où il est vite question d'estimations subjectives ; c'est aussi pourquoi nous le réservons.

6. CONTINUITÉ ASSURÉE PAR LES THÈMES. Nous avons classé ailleurs les évolutions thématiques en deux espèces :

Parfois, l'évolution se poursuit de manière à ce que, entre deux éléments contigus, il y ait toujours quelque chose de commun. Mais si l'on regarde toute une suite d'éléments ainsi liés, il n'y a pas d'invariant commun à tous : par exemple, le premier élément a quelque chose de commun avec le second ; mais le second a autre chose de commun avec le troisième.

Pareille évolution peut-être dirigée, tendre vers un certain état : p. 43, on voit une suite de vers varier insensiblement, en maintenant l'idée d'égalité, pour aboutir à une forme très régulière, deux décasyllabes semblables.

Cette évolution peut aussi n'aller nulle part, mais se poursuivre indéfiniment : on voit ainsi, p. 52, une suite de vers dont deux contigus ont toujours quelque chose en commun. De même, p. 56, 91, 125, 130 : ces liaisons, ces modes d'évolution pouvant être très variés.

D'autres évolutions sont telles que plusieurs éléments successifs possèdent entre eux le même invariant commun : c'est le thème proprement dit, au sens employé en musique.

D'ailleurs, c'étaient des thèmes encore, des poussières ou des embryons de thèmes, que les exemples de continuité assurée au moyen de pieds, de vers se conservant d'un élément au suivant. Entre les thèmes minuscules et les grands thèmes très nets, très individuels, tous les degrés sont possibles :

On trouvera les thèmes les plus caractéristiques, p. 73, 78, 83, 108.

P. 87, une évolution continue basée sur l'emploi de deux thèmes entrelacés.

Nous venons de voir les structures dont le principe d'organisation est la continuité, où il y a régularité entre les éléments de contact; nous allons examiner les correspondances.

7. LES CORRESPONDANCES. Nous avons classé ailleurs la musique en cyclique et linéaire ¹. Dans celle-ci, l'unité est maintenue par continuité, et le mouvement d'évolution semble vouloir se prolonger indéfiniment. Dans la musique cyclique, l'unité vient de correspondances entre parties non contiguës. Ces correspondances devaient, selon nous, se déduire de la loi de Curie, et se traduire en symétries principalement. Enfin, en général, de la musique, ce n'est ni simplement une chose cycli-

1. V. *Introduction à une connaissance scientifique des faits musicaux*, part. I.

que, ni une chose linéaire ; cela tient d'un type et de l'autre.

Ces remarques, sur lesquelles nous ne reviendrons pas ici, permettront néanmoins de voir ce qui suit, d'un peu plus haut, et dans la liaison que ces questions entretiennent avec le domaine plus général de la musique avec celui, plus général encore, de la physique.

8. POINTS SENSIBLES. ÉGALITÉS FAITES D'INÉGALITÉS : Deux autres notions, de bien moindre portée, mettent aussi de la généralité dans les observations.

Dans un texte rythmé, on remarque que certains endroits, que nous appelons points sensibles, jouent un rôle particulier. Ce sont le début, la fin et souvent le point-milieu. Ils suivent en général les mêmes règles d'absence ou de présence des phénomènes. Parfois, un fait rythmique se produit partout, sauf aux points sensibles ; parfois, c'est le contraire.

Dans un texte rythmé, la notion d'égalité n'exclut pas celle de mouvement, ou même d'évolution. Les égalités sont souvent faites de deux légères inégalités qui se contredisent : p. 61, 95. Parfois, l'idée d'égalité suggérée par le rythme coexiste avec un lent mouvement d'expansion ou de décroissance : p. 70, exemple des deux.

9. FORMES CORRESPONDANTES BINAIRES : L'ensemble O, 117,11 se partage en quatre masses suggérant l'idée d'égalité, et même de symétrie globale : 65, 49, 52, 53 syllabes, les masses les plus lourdes étant les extré-

mes ; les deux premières masses, avec 114 syllabes, contrebalançant les 105 syllabes des deux dernières.

L'ensemble O, 5,1 est analogue, avec ses quatre masses sensiblement égales : 23 pieds, 21, 20, 22 ; l'idée de symétrie étant précisée par le fait que, ici encore, les masses extrêmes se répondent, comme plus lourdes.

O 84,1 est composé de deux strophes, dont la seconde présente, à deux points de vue, une image retournée de la première : p. 90.

Cette distribution symétrique binaire peut organiser une strophe comme elle peut organiser tout un ensemble. Ainsi p. 140, c'est une strophe que nous voyons formée de 4 vers respectivement de 10,9,9,10 syllabes.

10. FORMES CORRESPONDANTES TERNAIRES : La structure à trois masses, les deux extrêmes se répondant symétriquement par rapport à la masse centrale, semble plus fréquente.

O 17,1 est fait de deux masses plus lourdes, 28 syllabes et 9 pieds d'une part, 30 syllabes mais 8 pieds d'autre part, se répondant symétriquement par rapport à une masse centrale moins lourde. Elles sont égales de la pseudo égalité, faite d'inégalités, que nous avons signalée. Mais la symétrie n'est pas seulement toute globale : ces deux strophes qui se répondent sont faites de deux vers chacune, un plus long suivi d'un plus court ; et les deux premiers vers sont semblables, les deux seconds égaux. On voit comme la symétrie se poursuit loin ; mais partout, avec le même papillottement dans la façon dont se répondent les images.

Un type analogue se verra à la p. 69 : les deux masses extrêmes, plus lourdes, se renvoient par rapport à la masse centrale l'image de leur pseudo-égalité : de cinq vers chacune, la première a 59 syllabes et 12 pieds, la dernière a 52 syllabes mais 15 pieds.

Nous avons un exemple, p. 95, de masse centrale tellement réduite, que c'est plutôt un point central dans une structure à deux membres. Ces membres extrêmes, quoique très grands, se correspondent avec une rigoureuse pseudo-égalité, si l'on peut dire : 137 syllabes et 45 pieds, contre 141 syllabes mais 43 pieds.

P. 128, on a la structure ternaïre assez déformée, 19, 15, 27 syllabes, représentant le même type d'une masse centrale entre deux masses plus lourdes. La symétrie de celles-ci est précisée, elles se font image, de ce qu'elles sont essentiellement formées l'une et l'autre de trois vers à la fois égaux et semblables entre eux.

Une déformation analogue, avec image de la première à la dernière masse, p. 133. Les premier et dernier vers, points sensibles, y sont même identiques.

On trouvera encore des types de ces structures, p. 110, 112, 140.

CORRESPONDANCES COMPLEXES : Cette ébauche de classement ne saurait s'étendre à toutes les possibilités de régularités par correspondances, à toutes les façons de se répondre symétriquement.

Dans O 8,1, la symétrie est dans la distribution des structures semblables, p. .

Dans *Ô* 38,1, elle est dans la distribution des terminaisons masculines et féminines. Quoique, de *O* à *D*, il y ait eu des corrections dans ces terminaisons mêmes, elles n'ont pas changé la distribution, p. 96.

P. 96, on voit la symétrie résulter de particularités identiques dans les strophes 1, 3, 5 ; et d'autres particularités identiques dans les strophes 2 et 4 ; formant au total un ordre symétrique.

P. 100, nous avons observé une structure symétrique extrêmement minutieuse et délicate.

P. 119, la symétrie est dans la distribution des vers semblables et des silences.

D'autres structures sont un mélange de continuité et de correspondance : p. 62, les strophes, toute de deux vers, ont toutes le premier vers toniquement plus long que l'autre. La strophe médiane a ses deux vers semblables respectivement aux deux derniers vers des strophes extrêmes.

On verra, p. 96, dans cette extraordinaire symphonie de l'orage où on a rencontré le type symétrique le plus compliqué, un type continu-correspondant également d'une complication extrême.

Voici encore quelques types variés de correspondances, qui ne sont guère d'allure symétrique, mais plutôt comme des continuités à distance, une suite avec des éclipses : cela va d'une strophe à la suivante.

En tel endroit (p. 42), les deux premières strophes débutent de même ; et la distribution des terminaisons

féminines est, dans l'une, l'inverse de ce qu'elle est dans l'autre.

Ailleurs, p. 51, la première strophe est faite d'une tripodie suivie d'une pentapodie ; la deuxième strophe est faite de trois tripodies suivies d'un pentapodie : ces deux pentapodies sont fortement analogues, et se terminent sur le même pied.

Ou bien les deux premières strophes ont leurs premiers vers semblables : p. 136.

Ou deux strophes symétriques successives ont, l'une ses trois vers, l'autre ses trois premiers vers, respectivement semblables : p. 140.

Ou bien, dans toutes les strophes d'un ensemble, les vers vont en croissant : 137.

Cette infinie variété dans la façon d'être un, que présentent ces formes sonores, s'opposent à la monotonie qu'on prend pour définition du vers et de la poésie ; et laisse entrevoir dans ce vers même des diversités oubliées ou cachées, qui sont sa définition réelle comme être poétique. Le lyrisme, comme on voit ici, n'a rien qui ressemble à la rame d'une galère.

IV

DISTRIBUTION, DANS L'OUVRAGE, DES ZONES RYTHMÉES.

1. LES POINTS DE CONCENTRATION DES RYTHMES : Dans l'édition originale (ou dans sa reproduction éditée par V. Giraud, qui n'a « rien négligé pour que l'on eût l'illusion d'avoir entre les mains cette édition même », LXI), le récit de Chactas, compris entre le Prologue et l'Épilogue, va de la p. 14 à la p. 186. Mettons à part, comme Chateaubriand lui-même, le prologue et l'épilogue, où le lyrisme est de nature différente : plus impersonnel, plus descriptif du sens ordinaire du mot — moins net.

Les « descriptions » que nous avons retenues, ces pages au caractère de vision qui se trouvent être à la fois les zones de lyrisme plus intense, et les zones où se concentrent les rythmes, nous les avons rencontrées aux endroits suivants :

- O. 17 Tantôt je demeurais immobile des heures entières...
— 34 Tout était calme et superbe au désert...
— 38 La nuit était délicieuse. Le génie des airs secouait sa
[chevelure bleue...
— 61 La nuit s'avance : les chants et les danses cessent par
[degré...
— (68 le désert déroulait maintenant devant nous ses soli-
[tudes mesurées)...

- 70 Quand la nuit, au clair de la lune, vous apercevez sur
[la nudité d'une savane...
- 71 Lorsque les vents descendaient du ciel pour balancer
[ce grand cèdre...
- 73 O mon jeune amant ! je t'aime comme l'ombre des bois
[au milieu du jour...
- 84 le ciel commença de se couvrir...
- 86 Cependant l'obscurité redouble...
- 102 Les restes de l'orage étaient jetés en désordre vers
[l'Orient...
- 107 De muets éclairs ouvraient encore les cieux dans
[l'Orient...
- 113 Dans ce bois régnait sans cesse un bruit solennel...
- 117 L'aurore paraissant derrière les montagnes...
- 138 Mes nuits étaient arides et pleines de fantômes...
- 147 Hier encore, mon bien-aimé, ton seul toucher me faisait
[tressaillir...
- 173 Ses lèvres, comme un bouton de rose...
- 175 La lune prêta son pâle flambeau à cette veillée funèbre...

2. UNE MÉTHODE GRAPHIQUE. VAGUES ET PLISSEMENTS LYRIQUES : On peut porter sur une ligne les points correspondants aux numéros des pages précédentes.

On peut même, au lieu de points, représenter ces pages par des segments perpendiculaires à la ligne, et dont la longueur représenterait la longueur de chaque zone rythmée.

Ce graphique mettrait immédiatement sous les yeux la distribution de ces zones dans le livre.

Si nous étions en présence d'êtres lyriques coulés d'un seul jet, une telle représentation aurait une grande importance pour leur analyse scientifique. De cette catégo-

rie, on pourrait citer comme exemple la première partie de *Il Fuoco*, que conclut l'hommage à Venise. *Atala* n'est pas coulée d'un seul jet. Chateaubriand n'écrit pas ainsi. Il refera le discours du P. Aubry s'il le lui demande. On signalera chez lui, à diverses époques de sa vie, un art exquis d'accommoder des passages écrits autrefois, et même des passages écrits par d'autres. Bref, quoiqu'il ait souvent, comme tout lyrique, l'âme d'un fondeur ; il a aussi, comme presque tout français, l'âme d'un constructeur. De courts passages, comme ceux que nous avons retenus, sont du fondeur. Dans un ouvrage d'une certaine étendue, comme *Atala*, le constructeur intervient aussi nécessairement. Et alors, à ce phénomène complexe, il y a peu d'intérêt à appliquer, du moins sans longues exégèses, une analyse graphique du type précédent. Ou plutôt, elle ne renseigne pas immédiatement.

Même à l'œuvre d'un fondeur, on ne saurait l'appliquer sans se rappeler que nous n'aurions là qu'une déformation spatiale de ce qui se passe dans la durée.

Aussi nous garderons-nous ici d'une stricte application de cette méthode, pour en retenir plutôt du qualitatif. Voici quelques remarques que l'on peut faire :

Les points ne tendent pas à se distribuer d'une façon uniforme, mais à se grouper. Autrement dit, non seulement ces pages sont des sommets lyriques, mais elles tendent à venir par grandes vagues lyriques, séparées par des dénivellations de peu de lyrisme.

Ainsi, c'est une surface d'onde assez calme, avec quelques remous et vaguelettes, et une seule vague

forte (p. 38) qui va de la p. 18 à la p. 61. De même, de 119 à 137, ou de 148 vers 173, c'est encore surfaces lisses de dénivellations; non sans quelques légers tourbillons ou remous d'onde, bien entendu.

Une autre remarque, c'est que les vagues se pressent, que le lyrisme culmine, vers le milieu de l'étendue. Vers les deux bords, c'est-à-dire du début à la page 60 environ, et de 120 à la fin, ces vagues se font plus rares.

3. LES ZONES LYRIQUES DU POÈME. Si on regarde ainsi les vagues se grouper, on voit se dessiner dans le poème de grands plissements. Ce sont des zones ayant un caractère individuel, mais qui restent fondues dans le tout, qui même ne sont pas entièrement saisies dans un même mouvement. Voici comment semblent se grouper les pages lyriques précédentes, ou plutôt voici les grands plissements d'onde dont elles sont les vagues :

17 tristesse de Chactas.

35-39 dans le désert.

61-75 dans le désert; ou plutôt, c'est à ces passages surtout que va le titre de Chateaubriand : « Atala, ou les amours de deux sauvages dans le désert »; les premières amours, avant le drame.

84-108 l'orage — que l'arrivée du P. Aubry allonge de choses moins lyriques.

136-148 mort d'Atala — avec la même remarque sur le rôle de l'ermite.

173-176 scène funéraire.

Cela rappelle, en très réduit, la façon dont aperçoit

parfois, dans une autre épopée, les poèmes primitifs, œuvres d'un poète puissant, émerger d'un contexte dû sans doute à des rhapsodes inférieurs : cette étude d'Atala apporterait peut-être quelques suggestions pour celle de l'Iliade.

C'est dans ces cinq ou six chants — quelques soixante pages, environ un tiers du tout — que se trouve concentré presque tout le lyrisme de l'œuvre.

Ces chants mêmes contiennent d'ailleurs des parties tendant à la prose.

Mais on peut faire cette remarque générale : il n'y a de lyrisme, dans Atala, que lié à Chactas, ou à Atala. Dès qu'il y a un personnage de plus, le caractère chant cesse, à moins que ce personnage ne soit justement oublié pour quelques instants.

Nous voyons les structures régulières apparaître en même temps que le lyrisme. Comme lui, elles ne se trouvent pas exclusivement dans les pages que nous avons détachées ; mais, comme lui, c'est dans ces pages qu'elles culminent, en maintenant d'ailleurs des contacts fondus avec le reste.

On peut remarquer que ce processus de condensation, soit des rythmes, soit du lyrisme, est plus actif vers les fins d'alinéa : pages 34, 38, 61, 84, 86 (alinéa entier), 102, 107, 113, 117 (alinéa entier), 147, c'est-à-dire la grande majorité des cas. Parmi ceux qui n'obéissent pas à cette loi, plusieurs sont d'assez courts fragments, 70, 71 ; d'autres appartiennent à des alinéas

assez lyriques et réguliers dans toute leur étendue, dont ils sont le sommet : 138.

Nous arrêtons notre analyse à ce niveau de profondeur, non parce que nous avons fini l'analyse d'Atala; ou parce que les problèmes posés sont résolus. Comme nous le remarquions en commençant, le premier point n'a guère de sens; quant au second, une question bien résolue, à notre sens, c'est surtout la découverte d'autres questions.

Nous avons conduit cette analyse de façon à l'arrêter ici, parce que aller plus loin dans la recherche des structures régulières qu'on peut trouver dans Atala, serait trop minutieux et encore trop peu instructif, dans l'état actuel de la théorie du rythme. Nous nous sommes également abstenus ici de développer des remarques de théorie générale; nous les apporterons ailleurs. Mais la proportion même des différentes études faites ici, contient implicitement ces remarques : ainsi, l'intérêt accordé à la question du vers symétrique, signifie déjà au lecteur qu'elle est une des bases de la théorie du vers français : il suffit de traiter la question comme nous avons fait celle des modes musicaux, à laquelle elle est assimilable.

Conclusion : idées et faits essentiels.

Quoique ce livre se tienne plutôt au niveau du travail de recherche, et non à celui des idées maîtresses du domaine des rythmes, indiquons quelques-unes de ces idées rencontrées en chemin, tout engagées encore dans les faits.

Et d'abord, il est clair que nous avons surtout employé des instruments sur mesure. Cela se voit aux résultats, et se comprendrait mieux encore si on approfondissait la nature numérique de ces instruments. Nous ne sommes pas allés chercher tel détail rythmique prévu d'avance, comme les clausules ou l'octosyllabe. Nous avons pris ce que nous avons trouvé. Et cela livre une variété de formes régulières dont la plupart échappent à tous les catalogues dressés jusqu'ici. Le domaine des rythmes dépasse infiniment le petit jardin où on cultivait les clausules, l'octosyllabe et l'alexandrin.

Cela permet d'approcher et de comprendre cette idée, que le lyrisme est toujours rythmes. Idée absurde, si on se fût tenu au domaine étriqué des quelques rythmes catalogués dans les traités de versification; idée toute naturelle, si on entend par rythmes organisation sonore, sur le chemin du lyrisme qui est organisation, vie, unité.

Et, avec cette idée, la différence de lyrisme en prose à lyrisme en vers apparaît bien petite : peut-être y a-t-il seulement, ici, un balancier régulateur qui jamais n'arrête, qui masque seulement (pour satisfaire seulement en nous une sorte de vanité de monotonie?) des mouvements plus naturels à l'esprit humain : ces grandes vagues, interrompues par des zones moins hautes, que nous avons reconnues dans le poème en prose. Rythme encore, à un niveau plus élevé. Et vraiment il serait curieux qu'à ce niveau le domaine des rythmes, ondulé partout ailleurs, devint la plaine érodée des alexandrins.

Les variétés sonores régulières si nombreuses, qu'on recueille dès qu'on possède un instrument assez souple et adapté à l'imprévu, permettent, en dessinant avec moins de lacunes le domaine sonore, de saisir ses rapports avec le domaine lyrique. Mais cette vision plus étendue et plus exacte des rythmes du français permet encore d'apercevoir d'autres liens : ceux qui unissent ces rythmes aux rythmes du grec, par exemple ; ou au champ plus étendu de la musique. La question des égalités faites d'inégalités, des points sensibles, sont de celles qu'il faut voir à ce niveau. Plus frappant encore est le rôle, dans toutes ces zones éloignées en apparence, du principe de dissymétrie. On rencontre une tendance aux formes symétriques chez Chateaubriand, comme on la rencontre, infiniment nette, chez Pindare. On rencontre chez ces lyriques, comme chez les musiciens, des thèmes sonores servant de principe d'organisation à toute une unité, etc,

Nous n'avons pu ici qu'ébaucher ces idées¹, et une description et classification des variétés sonores.

Mais il semble dès maintenant que des domaines très riches sont ouverts.

1. V. *Les Rythmes, introduction physique à l'esthétique* (Bibl. de la Rev. des Cours, Boivin, éd., Paris, 1930).

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS.	5
--------------------	---

I^{re} PARTIE

PRÉCIS D'ANALYSE RYTHMIQUE

	Pages
I. Méthode pour choisir , dans un texte, les zones où les sonorités se disposent en structures régulières.....	11
1. <i>Mouvement sonore libre</i> . Libre mouvement des sons, en musique; liberté maxima de ce mouvement, quand il s'agit des sons de la parole.....	11
2. <i>Contraintes au mouvement sonore</i> , qui interrompent ou déforment l'organisation des sons en structures régulières ..	12
3. <i>Choix d'un texte</i> aussi favorable que possible à l'étude de ces structures.....	13
4. <i>Les deux formes achevées d'Atala</i> : l'édition originale et l'édition définitive.....	14
5. <i>Indications résultant de la comparaison de ces deux formes</i> . L'édition définitive sert parfois de commentaire musical à l'édition originale, qui est le texte dont on examinera ici les structures sonores.....	
6. <i>Les endroits de mouvement sonore contraint</i> : narrations, réflexions morales et philosophique, mouvements oratoires, chants voulus tels, histoire et géographie, etc. Ces endroits sont laissés de côté.....	15
7. <i>Pages retenues pour l'analyse sonore</i> : descriptions, au sens de peinture de visions, soit d'un objet extérieur, soit intérieur.....	18
	21

	Pages.
II. Méthode pour analyser les zones ainsi choisies.....	25
1. <i>Les structures sonores régulières</i> , ou rythmées. On constate que les zones choisies comme nous l'avons fait, et qui sont des zones de lyrisme, sont aussi des zones de structures régulières.....	25
2. <i>Analyse du son</i> , classification complète des facteurs sonores du rythme, et détermination de toutes les rythmiques possibles en français.....	26
3. <i>Notation</i> , choisie de manière à conserver le plus possible la notation familière aux métriciens, tout en éliminant ce qui est l'origine de problème faux.....	27
4. <i>Interprétation des accents toniques</i> : un texte vivant, et en tout cas un texte oral, a des accents toniques déterminés. Son accentuation n'est pas affaire d'interprétation arbitraire. Quand on croirait plusieurs accentuations possibles, il reste que certains textes seulement, et non tous, admettent parmi leurs accentuations possibles, leurs virtualités, une structure virtuelle régulière.....	28
5. <i>Instruments d'analyse</i> . Il est commode de se servir des notions, que nous définissons, de vers égaux, semblables et identiques; et aussi des notions, empruntées à notre étude physique de la musique, de thème et de symétries.....	29

II^e PARTIE

ATALA : STRUCTURE RÉGULIÈRES DES ZONES LYRIQUES

Nous avons une critère pour extraire, de l'amorphe sonore du roman, les parties cristallines; nous avons une méthode pour les analyser. Bref résumé des opérations, et leur application aux passages suivants.....	37
PROLOGUE	
O, p.2 Quand les fleuves sont gonflés des déluges de l'hiver.....	42
5 Suspendus sur le cours des ondes.....	47
8 Si tout est silence et repos dans les savanes de l'autre côté du fleuve.....	56
RÉCIT	
17 Tantôt je demeurais immobile des heures entières.....	59
34 Tout était calme et superbe au désert.....	64
33 La nuit était délicieuse. Le génie des airs secouait sa chevelure bleue.....	65

	Pages.
61 La nuit s'avance : les chants et les danses cessent par degré.	71
(68 Le désert déroulait maintenant devant nous ses solitudes demesurées).....	76
70 Quand la nuit, au clair de la lune, vous apercevez sur la nu- dité d'une savane.....	77
71 Lorsque les vents descendaient du ciel pour balancer ce grand cèdre.....	81
73 O mon jeune amant! je t'aime comme l'ombre des bois au milieu du jour.....	85
84 Le ciel commença de se couvrir.....	89
86 Cependant l'obscurité redouble.....	93
102 Les restes de l'orage étaient jetés en désordre vers l'Orient....	107
107 De muets éclairs ouvraient encore les cieux dans l'Orient....	111
113 Dans ce bois régnait sans cesse un bruit solennel.....	119
117 L'aurore paraissant derrière les montagnes.....	121
138 Mes nuits étaient arides et pleines de fantômes.....	127
147 Hier encore, mon bien aimé, ton seul toucher me faisait tres- saillir.....	131
173 Ses lèvres, comme un bouton de rose.....	135
175 La lune prêta son pâle flambeau à cette veillée funèbre.....	139

ÉPILOGUE

195 ... le fleuve arrive toujours en déclinant sur une pente rapide.	143
--	-----

III^e PARTIE

ESQUISSE D'UNE CLASSIFICATION DES STRUCTURES RENCONTRÉES ET LEUR DISTRIBUTION DANS LE ROMAN

I. Membres rythmiques et ponctuation. On remarque que, dans les passages examinés, les régularités de structure ont été mises en évidence et suivant la ponctuation de Chateaubriand....	117
1. <i>Rapports des régularités de structure et de la ponctuation.</i> D'ordinaire, ils sont lâches, et n'existent que par l'intermédiaire des membres grammaticaux et logiques.....	147
2. <i>Les membres rythmiques, dans Atala, décelés par les signes de ponctuation :</i> de toute évidence, ici les rapports entre structures régulières et ponctuation sont aussi directs que possible.....	149
3. <i>Correction de la ponctuation :</i> servent à montrer cet effort pour employer musicalement les signes de ponctuation, en choquant le moins possible les habitudes courantes.....	159
4. <i>Les deux sortes de signes de ponctuation chez Chateaubriand :</i> LYRISME ET STRUCTURES RÉGULIÈRES.	14

	Pages.
ponctuation grammaticale et logique usuelle, silences musicaux.....	155
5. <i>Règle de la ponctuation rythmique dans Atala</i> . Elles résultent des nécessités générales, et d'un effort pour désigner les silences musicaux moindres, par des signes de ponctuation moindres. Jamais de signe à l'intérieur d'un vers; toujours un signe entre deux vers. Et, autant que possible, des signes plus importants entre deux strophes.....	156
6. <i>Ponctuation et révolutions littéraires</i> . Les points d' <i>Atala</i> et la bataille d' <i>Hernani</i>	160
II. Structures régulières des vers	163
1. <i>Vers par position et vers par nature</i> . Il y a des vers qui restent vers, même considérés individuellement; d'autres ne le sont que par l'effet du contexte.....	163
2. <i>Types de structures régulières du vers</i> . Rythmes intérieurs dus aux timbres; aux accents toniques; à la constitution, à l'intérieur du vers, de vers blancs partiels. Structures symétriques, structures par répétition.....	164
3. <i>Les vers symétriques</i> , définition.....	165
4. <i>Vers symétriques classés suivant la similitude des vers</i> . Types à 2, 3, 4, 5 et 6 pieds.....	165
5. <i>Vers symétriques classés suivant l'égalité des vers</i> . Types à 6, 7, ...14, 15 syllabes.....	171
6. <i>Comparaison des 2 classifications</i>	175
III. Structures régulières des ensembles	177
1. <i>Continuités et correspondances</i> , qui sont les deux grandes classes de variétés sonores régulières.....	177
2. <i>Classes de continuités</i> . Celles où le lien de continuité est respectivement le pied, le vers; ou le thème.....	177
3. <i>Continuité assurée par l'invariance des pieds</i> . soit par la fréquence d'un pied dans une structure, soit simplement par son existence aux points sensibles.....	178
4. <i>Continuité assurée par des invariances dans le vers</i> . Distribution, dans une structure, de vers présentant entre eux des analogies.....	179
5. <i>Continuité assurée par les timbres</i> . Quelques exemples où l'élément de liaison est de l'ordre des assonances et allitérations.....	181
6. <i>Continuité assurée par les thèmes</i> . Évolution indéfinies. Transformations conservant un invariant.....	182
7. <i>Les correspondances</i> . Idée de musique cyclique et musique linéaire.....	183

	Pages.
8. <i>Points sensibles. Egalités faites d'inégalités. Deux remarques générales.</i>	184
9. <i>Formes correspondantes binaires, celles où deux ou quatre masses se font équilibre.</i>	184
10. <i>Formes correspondantes ternaires.</i>	185
11. <i>Correspondances complexes. Variétés sonores.</i>	186
IV. Distribution, dans l'ouvrage, des zones rythmées.	189
1. <i>Les points de concentration des rythmes. Les zones rythmées ne se distribuent pas uniformément dans le livre, mais se groupent.</i>	189
2. <i>Une méthode graphique. Vagues et plissements lyriques. Méthode pour mettre en évidence cette distribution par vagues.</i>	190
3. <i>Les zones lyriques du poème. Ensemble de pages, formant cinq ou six chants, et contenant presque tout le lyrisme du poème. Structures régulières.</i>	192
CONCLUSION.....	195

Vu, le 31 janvier 1930 :

Le Doyen de la Faculté des Lettres de l'Université de Paris,

H. DELACROIX.

Vu et permis d'imprimer :

Le Recteur de l'Académie de Paris,

S. CHARLÉTY.

TYP. FIRMIN-DIDOT & C^{ie}
MEUNIL - 1890